I GRANDI MUSICISTI ITALIANI E STRANIERI

COLLEZIONE DIRETTA DA

CARLO GATTI

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

G. B. Pergolesi

Digitized by Google

R 5943

V

GIUSEPPE RADICIOTTI

PERGOLESI

CON 12 ILLUSTRAZIONI

ANP
0016170

MILANO
S. A. FRATELLI TREVES EDITORI

Digitized by Google

PROPRIETÀ LETTERARIA ED ARTISTICA

(Printed in Italy, 1935-XIII)

Milano - Tip. Fratelli Treves

Digitized by Google

AVVERTENZA

La presente monografia fu licenziata dall'autore alle stampe pochi mesi prima di morire.

Giuseppe Radiciotti, benemerito degli studî sulla musica in Italia, desiderò vederla pubblicata in questa Collezione, ed ecco il suo desiderio si adempie.

Fino dal 1910 egli aveva raccolto in un volumetto assai lodato fra noi e oltr'alpi, e presto esaurito, il frutto delle sue tenaci e sagaci ricerche sulla vita di G. B. Pergolesi e studiato e dimostrato chiaramente i caratteri peculiari dell'arte pergolesiana.

Prima di codesto volumetto non c'era, si può dire, una biografia sul grande Jesino; una biografia, s'intende, documentata, esauriente e critica dal lato storico e dal lato artistico. Infatti, è ben fondato affermare che sono pochi i musicisti su la cui vita si siano scritti tanti errori quanti ne hanno accumulati i biografi e gli storici nel narrare le vicende della purtroppo breve esistenza del compositore dello Stabat; *e parimenti non è facile trovare, nella schiera dei compositori famosi, un altro*

Digitized by Google

le cui opere ed il cui vero merito artistico siano tanto incompiutamente conosciuti.

Per lungo tempo, quasi nessuna circostanza della sua vita fu saputa con sicurezza: il cognome (G. B. Jesi, G. B. Pergolese, G. B. Pergolesi), il luogo e l'anno in cui aprì gli occhi alla luce (Casoria, Napoli, Pergola, Jesi; 1704, 1707, 1710, 1718), il luogo e l'anno in cui esalò l'ultimo respiro (Torre del Greco, Posillipo, Pozzuoli; 1727, 1733, 1737, 1740), il Conservatorio che l'ospitò (quello di Sant'Onofrio a Capuana, quello di Santa Maria di Loreto, quello dei Poveri di Gesù Cristo), i suoi veri maestri, la malattia che lo trasse a morte, gli uffici da lui tenuti, il numero delle sue opere. I più conoscevano di lui lo Stabat, *la* Salve Regina, *la* Serva padrona *e qualche « aria » staccata; composizioni che, per quanto stupende, non rivelano tutta l'arte del Maestro.*

« Ora soltanto » — scriveva nel 1910 a proposito della pubblicazione del Radiciotti la Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft — *« G. B. Pergolesi esce dall'oscurità in cui l'ha tenuto sino ad oggi la storia mescolata alla leggenda. Ora soltanto questo musicista, dai più conosciuto sin qui unicamente come autore dello* Stabat *e della* Serva padrona, *può essere ammirato nella totalità della sua creazione ».*

Il Radiciotti stimò utile rivedere il suo lavoro e riordinarlo per questa ristampa, modificando la disposizione della materia ed omettendo quasi tutti gli esempi musicali, alcune particolarità nell'analisi delle opere e il maggior numero delle note destinate alla documentazione.

Digitized by Google

L'omaggio da lui reso in questo modo al grande conterraneo (anche il Radiciotti nacque a Jesi) può considerarsi il degno inizio delle onoranze che l'Italia sta per tributare alla memoria gloriosa di G. B. Pergolesi, nella prossima ricorrenza del duecentesimo anniversario dalla morte.

CARLO GATTI

Giugno del 1935-XIII.

Digitized by Google

Digitized by Google

PARTE PRIMA

VITA E OPERE PRINCIPALI

Digitized by Google

Digitized by Google

I.

PRIMI ANNI E STUDI

La famiglia Draghi da Pergola si trasferisce in Jesi. - Nascita di Giovanni Battista; estrema gracilità della sua complessione; suoi primi maestri. - Ambiente musicale jesino nel primo ventennio del secolo XVIII. - Giovanni è mandato a compiere i suoi studi a Napoli.

Verso il 1635, ignorasi per quali circostanze, un calzolaio di Pergola (1), Francesco Draghi, si trasferiva col suo bischetto e con la sua famiglia in Jesi (2), e, trovato quivi di che viver meglio che nella natìa città, vi prendeva stabile dimora. I *Pergolesi* (3), come in Jesi (secondo l'usanza po-

(1) Cittadina della prov. di Pesaro-Urbino (Marche).

(2) Città della provincia d'Ancona (Marche).

(3) I contemporanei chiamarono il grande compositore indifferentemente Pergolesi e Pergolese. Nei libretti originali e nei manoscritti delle sue opere il suo cognome si legge or con l'una or coll'altra desinenza. Gli stranieri adottarono la seconda, ma io ho preferito la prima, Pergolesi, perché così si firmò sempre lo

Digitized by Google

polare) vennero chiamati dal luogo d'origine Francesco ed i suoi, presto si affezionarono alla nuova residenza, e cercarono di migliorare la loro civile condizione. Cruciano, primogenito di Francesco, ammogliatosi nel 1663 con una jesina, Maddalena Cerquetta, procurò al maggiore dei figli maschi, Francesco Andrea, un'istruzione sufficiente ad aprirgli la via alla professione di perito agronomo. A ventidue anni Francesco Andrea tolse in isposa Anna Vittoria Giorgi, di agiata famiglia jesina, che lo rese padre di quattro figli, dei quali però uno solo sopravvisse, e di poco, purtroppo, ai genitori: questi fu il terzogenito, il nostro Giovanni Battista, nato nelle prime ore del mattino del 4 gennaio 1710.

A dì d.º (*cioè* 4 *gennaio* 1710)

« *Gio: Batt.a figlio di Franc.º Andrea Pergolesi e di D.ª Anna Vittoria Con.ᵉ* (*consorte*) *di q.ª* (*questa*) *C.ª* (*città*) *nato la notte Antecd.ᵉ* (*antecedente*) *à hore* 10 *fù Battez.º dà Me Marco Cap.si* (*Capogrossi*) *C.to* (*curato*) *P.ni* (*padrini*) *furono. L'Ill.mi Sig.ri Sig.re Gio: Batt.a Franciolini, e Sig.a Gentilina ne Sg.ri Honorati* ».

Degno di nota è il fatto, che il futuro autore

---

stesso compositore, come può vedersi nel frontespizio dello *Stabat* e del *Laudate pueri* (gli unici autografi, che recano la sua firma) ed in un atto di procura. Non è vero, come afferma il Florimo (II, p. 193) che l'autore dello *Stabat* si firmava nell'uno e nell'altro modo; la *Cantata*, che egli cita come autografa, recante il cognome Pergolese, non è che una copia!

Digitized by Google

della *Serva padrona* fu cresimato quando ancora non aveva compiuti diciassette mesi; poiché, se si considera che nelle popolazioni marchigiane v'era, e v'è tuttora, la consuetudine di amministrare ai bambini il sacramento della confermazione non prima che siano entrati nel sesto anno, questo fatto fa supporre che il piccolo Giambattista venisse alla luce tanto cagionevole di salute o cadesse poco appresso così gravemente malato, da far temere prossima la sua fine. E chi sa che non si fossero in lui manifestati sin d'allora i primi sintomi di quell'affezione tubercolare, comunemente chiamata *spina ventosa,* che doveva poi deturpargli la gamba sinistra per modo da renderlo zoppo?

Per altro, se il bambino crebbe gracile e malaticcio, palesò ben presto delicato sentire e vivace ingegno; talché il padre determinò di farlo istruire nelle lettere, tuttora in tenera età, da un tal Sebastiano Cittadini; poi, come si avvide della sua felice disposizione per l'arte dei suoni, lo affidò alle cure dei due più stimati maestri della città, Francesco Santi, direttore della cappella del duomo, e Francesco Mondini, pubblico insegnante di musica e buon violinista.

La patria del Pergolesi fu in ogni tempo feconda di musicisti, come, in generale, tutti i luoghi della regione marchigiana, che vanta fra i suoi figli tre sommi compositori (il Pergolesi, lo Spontini ed il Rossini) e cento altri di minor genio, ma di gran fama ai loro tempi, e inoltre un infinito numero di valorosi concertisti ed insigni cantanti, tra i quali basterà qui citare i tre ultimi e più celebrati sopranisti d'Europa (il Pacchiarotti, il Cre-

Digitized by Google

scentini ed il Velluti), la Catalani e la Morandi. Nel secolo, in cui venne alla luce il grande compositore, Jesi diede alle scene liriche, oltre a parecchi altri minori, i sopranisti Felice Fabiani, Lorenzo Tonnarelli e Giovanni Ripa, il soprano Giuseppina Maccherini, i tenori Vincenzo Maffoli, Francesco Palmini e Giuseppe Vantaggi, il contraltista Angelo Franchi ed il basso comico Francesco Saverio Campana, tutti artisti di gran valore.

Contribuirono molto efficacemente all'incremento degli studi musicali in questa città tanto il vescovado, che per tutto il secolo XVIII ebbe cura di scegliere abili direttori per la cappella della cattedrale, quanto il municipio, il quale aveva sin d'allora la lodevolissima usanza di tenere al suo stipendio un maestro che impartisse gratuitamente ai giovani lezioni di musica ed insegnasse loro a sonare il violino ed altri strumenti a corda. Che quest'arte fosse allora largamente diffusa tra i cittadini è dimostrato anche dal fatto che in quel tempo fiorì in Jesi una fabbrica di violini, quella cioè di Anton Francesco Massi.

Quando il Pergolesi fu avviato dai suoi allo studio della musica, le cariche di direttore della cantorìa del duomo e di maestro di cappella comunale erano tenute, come ho già detto, dal Santi e dal Mondini, due bravi insegnanti, della cui intelligente attività molto si avvantaggiò l'istruzione musicale della città e dei luoghi circonvicini. Il Santi godeva nome anche di buon compositore. Il Mondini, bolognese, fu certo un abile sonatore di violino e viola, poiché l'ho trovato tra i principali sonatori d'orchestra in alcuni teatri

Digitized by Google

marchigiani. Egli era conosciuto sotto il nome di « Checco da Jesi », dalla città ove trascorse gran parte della sua vita.

Jesi non possedeva ancora uno speciale edificio per i pubblici spettacoli; ma drammi ed intermezzi musicali si rappresentavano quasi ogni anno nella maggior sala del palazzo municipale, ridotta temporaneamente a teatro; oratori e cantate spirituali assai di frequente si eseguivano nelle chiese della *Confraternita della morte* e dei Padri Agostiniani e Domenicani, ed in quelle dei monasteri di Sant'Anna e Santa Chiara. Autori di quelle musiche non eran sempre, come rilevo dai libretti, oscuri maestri, quali il Massarotti, il Seaglies ed il citato Santi, ma bene spesso celebrati compositori, quali Alessandro Scarlatti, Antonio Caldara, Lucantonio Predieri, Domenico Sarro, Giovanni Costanzi, Baldassarre Galluppi, Francesco Gasperini.

In questo ambiente musicale venne educandosi all'arte l'adolescenza di Giovanni Battista Pergolesi.

Sui primi anni dei suoi studi non abbiamo notizie confortate da documenti o riferite da storici sincroni. La tradizione ci presenta il piccolo scolaro come un *enfant prodige*. Certo non ordinari devono essere stati i suoi progressi, se un nobile jesino s'impegnò di fargli continuare e perfezionare gli studi a Napoli, le cui scuole musicali erano salite in quel tempo ad altissima fama. Il benemerito mecenate, a cui si deve se il genio pergolesiano non intristì nell'angusto ambiente e nello sterile terreno d'una cittadina di provincia, fu il marchese Cardolo Maria Pianetti, insigne ar-

Digitized by Google

chitetto militare, già al servizio dell'imperatore Carlo VI, il quale aveva potenti aderenze in Napoli. Il Conservatorio che accolse la futura gloria d'Italia fu quello dei *Poveri di Gesù Cristo.*

Digitized by Google

II.

IN CONSERVATORIO

ALESSANDRO SCARLATTI E LA SCUOLA NAPOLETANA. - LEONARDO VINCI VERO CAPOSCUOLA DEL « DOLCE STIL NOVO ». - ORIGINE E CARATTERI DI QUESTO STILE. - CONDIZIONI DEL TEATRO MUSICALE IN NAPOLI AL TEMPO IN CUI VI FU CONDOTTO IL PERGOLESI. - MAESTRI DEL PERGOLESI. - SUOI LUTTI FAMILIARI.

Napoli possedeva allora quattro Conservatori, detti dei *Poveri di Gesù Cristo*, di *Sant'Onofrio a Capuana*, di *Santa Maria di Loreto* e della *Pietà dei Turchini*. Fondati in origine per ospitare, educare ed istruire orfanelli e figli di poverissime famiglie, si erano poi convertiti in veri e propri istituti musicali, i quali vennero man mano prosperando per modo da diventare nel secolo XVIII i più ricchi e fiorenti vivai di musicisti che vantasse allora l'Italia.

Poiché con Alessandro Scarlatti s'iniziò la serie di quei sommi maestri che tanto celebre resero per tutta Europa il nome della scuola napoletana,

Digitized by Google

egli ne è comunemente chiamato il fondatore. Senonché ciò non corrisponde con precisione alla verità.

Certamente Napoli cominciò a divenire un famoso centro musicale fin da quando fu scelta a stabile dimora di questo grande e fecondissimo compositore, il quale per lungo tempo, dal 1684 al 1702 e dal 1709 al 1719, monopolizzò il Teatro di San Bartolomeo. Ma, nonostante la straordinaria produzione artistica e la non breve carriera d'insegnante, lo Scarlatti non esercitò una grande influenza sui musicisti della generazione successiva; anzi, egli stesso finì per essere trascinato dalla nuova corrente, come si rileva dalle sue ultime composizioni. La differenza tra le opere del grande Siciliano, specie del primo periodo della sua attività artistica, e quella del Vinci, del Leo, del Pergolesi, del *Sassone* e degli altri componenti la scuola napoletana propriamente detta, è, per ciò che riguarda lo stile ed il processo di composizione, talmente grande, che non par vero che questi siano usciti dall'insegnamento di precettori che bevvero alla fonte scarlattiana. Come si spiega un tal fatto?

Per dar piena risposta a tale domanda, converrebbe conoscere tutta la produzione musicale napoletana anteriore e contemporanea allo Scarlatti, e quella veneziana della seconda metà del secolo XVII che, comparsa sulle scene di Napoli, deve aver esercitato su di essa qualche influenza. In mezzo all'oscurità che regna sino ad ora in questo tratto di storia, io, dopo aver osservate le poche composizioni di questo periodo, che allo studioso

Digitized by Google

è concesso di consultare, azzardo una modesta ipotesi.

A me pare che in Napoli preesistesse alla venuta dello Scarlatti la corrente artistica, timida ancora ed indeterminata nella sua particolare fisionomia, che doveva più tardi sovrapporsi allo stile scarlattiano e farlo dimenticare. Il genio di Alessandro Scarlatti era stato nutrito ed educato a Roma; in Napoli la sua musica, severa, aristocratica, impiantata su base polifonica, dovette considerarsi come genere importato. Essa quindi, se fu giustamente apprezzata dagl'intendenti dell'arte e meritamente applaudita a Corte e nelle sale principesche, non incontrò molto il favor popolare, e presto fu soppiantata da un'altra, nata precedentemente e cresciuta contemporaneamente sul suolo partenopeo, più semplice, più facile, più adatta al gusto della generalità d'una popolazione che prediligeva il canto monodico, una musica che si alimentava principalmente di canti popolari e che di preferenza esprimeva e rappresentava sentimenti e vicende della vita comune. Così ebbe origine, a mio parere, quello stile, che, per il suo carattere eminentemente melodioso, chiamerei con espressione dantesca « *il dolce stil novo* ».

Sorto da umili principii, si venne a mano a mano svolgendo ed elevando dal teatro popolare, dove fece le sue prime armi, a quello aristocratico, dall'opera comica all'opera seria, donde poi penetrò anche nel tempio. Esso si annunzia nelle scene comiche delle opere di Francesco Cirillo e Francesco Provenzale, che fiorirono nella seconda metà del secolo XVII, e, dopo esser passata per le

Digitized by Google

mani di maestri più o meno mediocri, finalmente col calabrese Leonardo Vinci (1690-1730) si manifesta ben chiaro e delineato nella sua peculiare fisionomia.

L'esito felice riportato dalle opere di questo insigne artista, allettò vecchi e giovani maestri a seguirne le orme; e così venne formandosi la vera scuola napoletana (1), che menò vita rigogliosa per tutto il secolo XVIII, e che, in virtù dei suoi pregi intrinseci e per la grande influenza che esercitò nel mondo musicale, occupa un posto altissimo nella storia dell'arte. Oltre al Vinci, i più illustri campioni del primo periodo di questa scuola, nel genere drammatico, furono Niccolò Porpora (1686-1767), Leonardo Leo (1694-1744), Adolfo Hasse, detto il *Sassone* (1689-1783), Nicola Logroscino (1700?-1763), Romualdo Duni (1709-1775), Davide Perez (1711-1778), Domenico Terradellas (1711-1751), Gaetano Latilla (1713-1789), Rinaldo da Capua (1715-?), e, superiore a tutti per originalità, altezza d'ispirazione, verità

(1) Una storia critica, completa ed esatta, di questa scuola, che fu maestra all'Europa, si attende ancora; né potrà aversi, finché non si penserà a facilitare agli studiosi la conoscenza dei copiosissimi manoscritti e dei preziosi documenti, che giacciono (in massima parte negletti e sconosciuti) nelle biblioteche e negli archivi pubblici e privati di Napoli. Nell'opera, assai imperfetta, del Florimo invano si cercherebbero, generalmente parlando, fatti e giudizi desunti dall'esame diretto dei documenti e delle composizioni musicali. L'autore, per lo più, non fa che ripetere ciò che scrissero in proposito il Villarosa, il Fétis ed altri.

Digitized by Google

d'espressione, calore ed impeto di sentimento, il nostro Pergolesi.

Cresciuto in opposizione alla musica dotta, aristocratica, il nuovo stile può dirsi una vera e propria emanazione romantica, per quanto larvata dal genere degli argomenti dell'opera seria, tratti dalla storia e dalla vita greco-romana. Ciò si rivela dai suoi caratteri distintivi: prevalenza del canto monodico, calore d'espressione, ritmo chiaro e ben marcato. Non più il fare largo e composto, l'incesso olimpicamente sereno dello Scarlatti, ma un andamento movimentato e vivace, a scatti e slanci; non più quella polifonica disposizione e contrappuntistica distribuzione di parti, non più quello sviluppo rigorosamente tematico dell'aria, ma impero assoluto della voce; essa emerge libera e sovrana di mezzo ad un accompagnamento, in cui spesso l'armonia ed il contrappunto par che temano d'ingombrarle il passo. « Qui » scriveva il Rousseau (critico poco addentro nella teoria musicale ma di finissimo intuito artistico), alludendo alla musica della scuola napoletana e segnatamente a quella del Pergolesi, « qui tutto concorre a fortificare l'espressione del soggetto: l'armonia non serve che a renderlo più energico, l'accompagnamento l'abbellisce senza sfigurarlo; il basso, con un movimento uniforme e semplice, guida in qualche modo chi canta e chi l'ascolta, senza che né l'uno né l'altro se ne avveda. In una parola, tutto l'insieme non reca che una melodia all'orecchio e un'idea allo spirito. Questa *unità di melodia* mi sembra una regola indispensabile e non meno importante in musica, che l'unità di azione in una

Digitized by Google

tragedia, perché è fondata sullo stesso principio e diretta allo stesso scopo... Notisi poi la perfetta corrispondenza della sinfonia col canto, in virtù della quale i tratti che si ammirano nell'uno non sono altro che lo sviluppo dell'altro; cosicché è sempre nella parte vocale che deve cercarsi l'origine di tutte le bellezze dell'accompagnamento ».

Indubbiamente questo nuovo indirizzo preso dalla musica drammatica segnò, per certi riguardi, un regresso. L'aria cominciò ad allontanarsi dall'antico schema di sviluppo tematico; il pensiero del compositore fu rivolto più ai particolari che all'insieme, più al conseguimento dell'effetto che alla regolare architettura del pezzo. D'altra parte però, il canto venne ad arricchirsi di nuove forme e l'accompagnamento di nuovi mezzi d'espressione. Certo se ne avvantaggiò grandemente l'opera comica, alla quale, meglio che alla seria, attagliavasi quello stile e quella semplicità di fattura, e che, trattando argomenti della vita comune ed in forma meno convenzionale, permetteva al compositore di restare nel campo della naturalezza e della verità. Può affermarsi senza tema di smentita che nella storia della commedia e della farsa musicale la scuola napoletana, e per il numero e per il valore dei suoi campioni, non ha rivali al mondo.

Antico era in Napoli l'uso d'inserire nelle opere serie arie buffe. Quando si trattava di opere di compositori non napoletani, si dava incarico di scrivere tali arie a maestri del luogo. Così, per esempio, il Vignola ne compose per la *Fede tradita e vendicata* e per le *Regine di Macedonia* del Gasparini, il Mancini per l'*Agrippina* del Haen-

Digitized by Google

del, il Feo per il *Lucio Papirio* dell'Orlandini, quando queste opere furono rappresentate nel 1707, 1715 e 1717 al San Bartolomeo. Coll'andar del tempo, per soddisfare a siffatto gusto, si pensò di sostituire a queste arie qualche cosa di più interessante, e si composero appositamente vere azioni comiche, brevi e semplici scene, affidate, per lo più, a due soli cantanti, e che presero quindi il nome di *intermezzi*. Più tardi quest'*intermezzi* si staccarono dall'opera seria, dove artificialmente erano stati collocati, per costituire un genere d'arte a sé. Dal loro graduale sviluppo ebbe origine l'*opera buffa*, azione drammatica più complessa, una vera e propria commedia musicale, divisa in più atti e rappresentata da più personaggi. Speciale importanza acquistò sulle scene napoletane l'opera buffa in dialetto, la *commedeja pe museca*, interessantissima anche oggi per la sincerità dell'ispirazione e per il fine ed acuto realismo che vi domina.

Da prima ospitò l'opera buffa il Teatro de' Fiorentini; poi, quand'essa divenne lo spettacolo prediletto del pubblico napoletano e trovò un numero straordinario di cultori (1), ambirono di averla

(1) Oltre ai più insigni già nominati, citerò qui tra i coetanei del Pergolesi: Michele Gabellone, Costantino Roberto, Domenico Galasso, Anastasio Orefice, Nicola Pisano, Pietro Pulli, Nicola Conti, Antonio Aurisicchio, Giuseppe Selletti, Giovan Paolo Di Domenico, Michele De Falco, Cola Melfiche, Pietro Auletta, Carlo Cecere, Giovanni Fischetti, Francesco Corradini, Nicola Altamura, ecc.

Digitized by Google

sulle loro scene anche il Teatro Nuovo ed il Teatro della Pace.

All'opera seria od eroica restava il Teatro di San Bartolomeo (1). Essa continuò a vivere coi suoi peccati di origine: il convenzionalismo poetico e musicale e la tirannide dei cantanti. Un cumulo di preconcetti e di abusi inceppava il lavoro del compositore e deturpava l'opera d'arte.

Anche dopo la riforma del Metastasio, le condizioni dei *libretti*, se migliorarono dal lato della forma letteraria, rimasero presso a poco stazionarie per ciò che riguarda la struttura ed anche il contenuto. Soverchia simmetria e uniformità di ritmo nelle strofe, sproporzionata lunghezza dei recitativi, abuso delle similitudini, vezzo di moralizzare nei momenti di maggior passione, scarsezza di azione drammatica: ecco i principali difetti dei melodrammi d'allora, difetti che dovevano, naturalmente, riverberarsi su la composizione musicale. L'uniforme simmetria delle strofe trasse con sé la regolarità convenzionale dell'aria; il metro poetico suggeriva, per così dire, il ritmo musicale; l'uso dei versi brevi spingeva il compositore alla ricerca delle frasi corte, e quello delle strofette tendeva a ridurre l'aria alla forma di canzonetta. La sproporzionata lunghezza dei recitativi stancò per modo l'attenzione degli uditori, che questi finirono col non badarvi più, e, per conseguenza,

(1) Il Teatro San Carlo si aprì il 4 novembre del 1737, cioè oltre un anno e mezzo dopo la morte del Pergolesi. Alcuni mesi prima era stato demolito il San Bartolomeo.

Digitized by Google

La casa dove nacque il Pergolesi, in Iesi.

Digitized by Google

Digitized by Google

anche il compositore tralasciò di trattarli con la dovuta cura.

Il vezzo di moralizzare nei momenti di passione troncava spesso l'ala dell'ispirazione e raffreddava l'estro del musicista, allo stesso modo che l'abuso delle similitudini lo conduceva a puerili imitazioni del canto degli uccelli, dello scalpitar dei cavalli, ecc. Aggiungasi a ciò che, richiedendosi per l'opera seria cantanti di gran fama, questi imponevano al compositore la loro volontà, che era, naturalmente, quella di mettere in mostra tutta la propria abilità non sempre con vantaggio del buon gusto, della verità d'espressione, ed anche dell'interesse drammatico; poiché, per permettere che ciascun attore emergesse sugli altri, poeta e musicista dovevano evitare, quanto più potevano, i pezzi d'insieme, riducendo il dramma ad una successione quasi continua di monologhi. Le situazioni, gli episodi, l'entrata e l'uscita dei personaggi, tutto era subordinato a questo scopo.

Snaturava poi il carattere della tragedia la consuetudine di dare il predominio alle voci leggere (soprani e contralti), e di assegnare ad eunuchi la parte del protagonista. Bisognava, in fine, contentare il gusto del pubblico, guastato dai capricci dei cantanti, e adattarsi alle pessime abitudini teatrali d'allora, che trovano una spiegazione, più che altro, nelle ragioni storiche. Il pubblico non andava all'opera seria che per udire qualche celebrato *virtuoso* e per cercarvi piacevole compagnia. I lunghi recitativi gli davano agio di chiacchierare, bevendo il caffè e prendendo il sorbetto. La sua attenzione si ridestava non appena si sentivano

Digitized by Google

le prime note dell'aria; finita questa, l'attore se ne andava, cedendo il posto ad un altro, che alla sua volta declamava, inascoltato, un altro recitativo, al quale teneva dietro un'altra aria, sempre benvenuta, e tanto più applaudita, quanto più dava campo all'esecutore di fare sfoggio dei pregi della sua voce. Ciò non per tanto, il genio del compositore, più spesso di quel che non si creda, trionfava di tante difficoltà, e creava arie, che meravigliano anche oggi, non pure per la bellezza e la freschezza dell'ispirazione, ma anche per la verità dell'espressione, il buon gusto, la purezza e l'eleganza del disegno; recitativi, che possono recarsi ad esempio di corretta declamazione e di efficacia drammatica (1).

---

(1) I difetti dell'opera seria italiana del Settecento sono stati eccessivamente esagerati da alcuni. È vero che i mali da cui essa era da tempo afflitta, anzi che cessare in quel secolo, andarono rapidamente aggravandosi, per il moltiplicarsi delle mediocrità, ed alla fine si resero incurabili e provocarono la riforma del Gluck; ma è vero altresì che nelle composizioni dei migliori maestri non mancavano mai pezzi di squisita fattura e di grande efficacia drammatica. Non è giusto, dunque, designare al pubblico disprezzo *tutta* la nostra produzione teatrale del Settecento, come fa la maggior parte degli storici moderni, segnatamente tedeschi, i quali, sia per ignoranza delle nostre opere, rimaste quasi tutte inedite, sia per mettere in maggior rilievo i meriti dei loro illustri campioni, credettero opportuno di aggravare la mano su le censure che si possono muovere ai nostri.

L'illustre Romain Rolland mi scriveva a questo proposito: « Depuis deux ans, j'étudie Haendel et son temps; et j'ai ainsi vécu avec quelques-uns de ses grands

Digitized by Google

In tali condizioni trovavasi il teatro musicale di Napoli, quando, sul principio del 1726 (1), vi fu condotto a studiare Giovanni Battista Pergolesi.

Entrato in Conservatorio, il giovane jesino, che nella città natale aveva dato saggi meravigliosi della sua abilità nel maneggio del violino, s'iscrisse nella classe degli studenti di questo istrumento, diretta allora dal maestro Domenico De Matteis; ma vi restò per poco tempo. Rivelate subito le straordinarie doti del suo ingegno (2), venne ben presto promosso alla classe di contrappunto; e qui

---

rivaux italiens ou italianisants. J'ai été pénétré par la beauté et même par la puissance expressive de certains d'entre eux, *qui sont fort injustement appréciés* aujourd'hui. Quand Porpora, par exemple, se trouva aux prises avec Haendel, et qu'ils mîrent en même temps les mêmes sujets d'opéras en musique, j'ai constaté, à mon grand étonnement, la supériorité de Porpora, même au point de vue de la largeur du style et de la force dramatique..... ».

Noi Italiani siamo stati troppo facili a ripetere, senza beneficio d'inventario, i giudizi degli stranieri su gli uomini e le cose nostre. Soltanto ora ci rendiamo conto del nostro valore coi nostri occhi e col nostro cervello!

(1) S'ignora la data precisa del suo ingresso nel Conservatorio, perché non sono giunti sino a noi tutti i registri della sua amministrazione. Per la prima volta egli si trova citato in quelli della prima metà di giugno 1727, ma sotto il nome di « Jesi », sua città nativa. (Comunicazione ricevuta dal sig. Ulisse Prota-Giurleo di Napoli, che qui pubblicamente ringrazio).

(2) Narra la tradizione che, impadronitosi in breve della tecnica del meccanismo, egli attraesse l'attenzione dei condiscepoli con certe improvvisazioni su le scale cromatiche. Interrogato dal suo maestro da chi avesse

R. UNIVERSITÀ DI ROMA - ISTITUTO DI STORIA DELLA MUSICA

Digitized by Google

ebbe a maestri, prima Gaetano Greco, sino al 1728, poi Francesco Durante (1).

La sua vita di studente fu contristata da lutti familiari. Il 31 dicembre del 1726 perdeva l'unico fratello che gli era rimasto, e, l'aprile dell'anno successivo, in età ancor fresca, si spegneva la madre. Due anni dopo riceveva la notizia che il padre gli aveva data una matrigna. In mezzo alle amarezze, l'animo del giovinetto cercò un rifugio nel suo lavoro, trovò un conforto nello studio di quell'arte che idolatrava, e che gli prometteva un luminoso avvenire.

---

apprese quelle ardite e rare modulazioni, rispondeva d'essergli suggerite dal proprio istinto, ed, invitato a segnarle su la carta, presentò una *sonata* originale, in cui egli genialmente le applicava a servizio dell'arte.

(1) Alcuni biografi aggiungono Francesco Feo, ma questi successe al Durante nel 1738, cioè due anni dopo che il Pergolesi era morto. (Vedi S. Di Giacomo, *I Conservatorii music. di Napoli*. Vol. II).

Digitized by Google

III.

NEL MONDO DELL'ARTE

Dalla « Morte di S. Giuseppe » al « Flaminio ».

Il Pergolesi cominciò la sua carriera di compositore fin da quando trovavasi nel Conservatorio, e, come la maggior parte degli esordienti d'allora, avanti di affrontare il teatro, si misurò nel campo della musica sacra.

Da tutti i biografi si cita come suo primo saggio l'oratorio intitolato *La Conversione di San Guglielmo d'Aquitania.* Eppure l'analisi delle partiture pergolesiane m'induce ad affermare che questa composizione fu preceduta da alcune altre, certamente dall'oratorio *La morte di San Giuseppe,* e dalla prima *Salve Regina* in *Do minore.*

L'autore della poesia (se di poesia può meritare il nome questo meschinissimo libretto) della *Morte di San Giuseppe* è ignoto, ed ignoti sono del pari il luogo e l'anno in cui quest'oratorio fu per la prima volta eseguito. La musica è composizione d'un principiante di genio; essa contiene mol-

Digitized by Google

te delle caratteristiche dello stile pergolesiano, ma nascoste dietro le frange dei sovrabbondanti ornamenti e delle pedantesche reminiscenze scolastiche. V'è tutta la leggerezza e lo spensierato brio dell'adolescente: scale, trilli, gorgheggi, tutto il bagaglio dei gingilli che poi l'autore in massima parte smetterà, non appena (ed avverrà ben presto) egli avrà acquistata più esperienza e riflessione, ed ottenuto un libretto migliore. Le melodie sono sempre graziose ed attraenti, ma in generale poco adatte al soggetto, come il testo poetico, e non sempre corrispondenti al senso delle parole. Nella forma v'è molto convenzionalismo di scuola. I recitativi brevi hanno il più delle volte la cadenza separata, secondo l'antica grafia; l'autore non osa ancora far uso esclusivo della nuova.

Fin da questo primo saggio il Pergolesi rivela la tendenza a dar molta varietà all'accompagnamento e a rendere il canto indipendente da esso.

Il libretto del *San Giuseppe* fu scritto dall'avvocato Ignazio Maria Mancini, poeta di qualche merito, promosso poi alla magistratura col grado di R. Consigliere del Tribunale detto allora di Santa Chiara, e quest'oratorio fu cantato l'estate del 1731 nel chiostro di Sant'Agnello Maggiore, ove in quel tempo dimoravano i canonici regolari Renani del Salvatore.

La musica, confrontata con quella dell'oratorio precedente, rivela il grande cammino fatto dal giovanissimo compositore nel campo della tecnica artistica, dell' invenzione melodica, e soprattutto, della verità di espressione. Vero è che qui egli trovò un valido collaboratore nel librettista, che, se non

Digitized by Google

poteva meritare il nome di poeta, era tuttavia letterato di qualche merito ed uomo di buon senso e buon gusto. Una vera e propria azione drammatica non possiamo cercarla in questo dramma sacro, non dissimile da tutti gli altri che si scrivevano in quel tempo; si tratta dell'eterna lotta del genio del male e il genio del bene: l'Angelo che vuol convertire alla fede ed alla vita cristiana il Duca d'Aquitania, e il Demonio, che si sforza con ogni mezzo e con ogni possa di farlo rimanere avvinto nei lacci del peccato. Ognuno dei combattenti cerca un alleato: l'Angelo è sostenuto dall'eloquenza potente di San Bernardo, il Demonio trae dalla sua il capo delle milizie del Duca. Inutile dire che la vittoria rimane all'Angelo, Guglielmo muore pentito e raccomandando al Signore la salvezza dell'anima sua, mentre il Demonio « torna all'ombra e si dispera ».

Per meglio ottener lo scopo di educare dilettando, o per l'innata propensione dei napoletani alle buffonerie, il librettista introdusse nell'oratorio un personaggio buffo ed alcuni episodi comici. Il *Capitan Cuosemo* (Cosimo), capo delle milizie del Duca, è la caricatura del militare, millantatore e pauroso, e, affinché riesca più ridicolo, si fa parlare in dialetto napoletano. Egli non sa che colui che ha preso a spalleggiare è il Demonio, e tuttavia il suo aspetto poco lo rassicura: « Vì a che azzardo me trovo! — Vì a che riseco stongo io poveriello! — Chisto è frate carnale a Farfariello (il diavolo!) ». Quando si trova davanti all'Angelo, che lo rimprovera acerbamente di aver tradito il suo signore e lo minaccia di gravi castighi, trema

Digitized by Google

tutto dalla paura. « Sto fegliulo (figliuolo) » — grida — « me fa sparpeteiare (palpitare) ». Il Demonio lo deride che tema d'un fanciullo: ma egli protesta d'essere un valoroso ed intrepido soldato, un leone, un toro stizzoso; qualche volta pare che tremi ma è effetto della rabbia e dello sdegno. A questo punto dell'aria l'accompagnamento vuol imitare il tremito.

È da rilevarsi lo studio che pone il compositore nel ritrarre con verità ed efficacia i diversi caratteri del personaggio. Le arie dell'Angelo sono tutte improntate alla grazia ed alla delicatezza; il suo canto è sempre fiorito. Il Demonio, orgoglioso e violento, si esprime in uno stile semplice, ma forte, come piena di forza e nobiltà è tutta la parte di San Bernardo, il santo dalla parola ardente e dal vivo fervore religioso. Così, vivace ed altero appare il canto di Guglielmo al principio del prim'atto, quand'egli, sdegnando i consigli dell'Angelo, non intende cambiar vita; mentre diviene remissivo e profondamente patetico, dalla fine dello stesso atto in poi, quando, affascinato dall'eloquenza di San Bernardo, si pente dei falli commessi e si converte.

La composizione deve aver sortito un assai lusinghiero successo, se il giovanissimo autore trovò subito aperti i battenti del più importante teatro di Napoli.

Infatti, nell'inverno dello stesso anno 1731, il Pergolesi fece rappresentare su le scene del San Bartolomeo la *Salustia*, opera seria in tre atti, cogl'intermezzi *Amor fa l'uomo cieco*.

Il libretto del *Salustia*, d'ignoto autore, è uno di

Digitized by Google

quegl'informi lavori che infestarono i nostri teatri in un secolo così sovrabbondante di compositori drammatici. Lingua ostrogota, versi cascanti, incoerenza di caratteri, inverosimiglianza di episodi; ecco le loro doti principali. Nondimeno, alcune situazioni interessanti e qualche carattere abbastanza bene delineato bastarono al compositore per trarre dalla sua fantasia melodie della più elevata ispirazione e scene della più grande efficacia drammatica (1).

È questa la prima opera teatrale uscita dalla

---

(1) Eccone l'argomento. Alessandro Severo vorrebbe conferire alla giovane sua sposa, Salustia, l'autorità che spetta all'alto suo grado; ma a ciò vivamente si oppone l'ambiziosa madre di lui, Giulia Mammea, la quale, mal soffrendo che un'altra occupi il posto da lei per tanti anni tenuto, cerca con inganni d'insospettire Alessandro sul conto della sposa e d'indurlo a ripudiarla. Marziano, padre di Salustia e generale supremo dell'esercito imperiale, scoperti gli intrighi di Giulia, attenta più volte alla vita di lei, ma invano, perché ella è salvata sempre dalla generosità di Salustia, la quale però non riesce a sottrarre alla vendetta della crudele suocera il proprio genitore. Marziano è chiuso in carcere e condannato alle fiere. Se non che, egli, coraggioso e forte, uccide nel circo il leopardo che gli si scaglia contro per divorarlo. Allora Giulia Mammea cambia improvvisamente animo e carattere, non solo condona la vita a Marziano, ma restituisce la nuora all'affetto del figlio e addita all'ammirazione dei « Popoli dell'Impero » il cuore di lei, « dove con la virtù si unisce amore ».

Come si vede, allora si aveva cura di dar lieta fine all'azione, ricorrendo a qualunque artificio, anche a spese della verosimiglianza e dell'interesse drammatico.

Digitized by Google

penna del nostro autore, che trovavasi allora nel suo ventunesimo anno. È quindi naturale che ne sia talvolta alquanto impacciata la forma, frequenti le durezzè negl'incontri delle parti, palesi, qua e là, il convenzionalismo e l'imitazione dei modelli. Eppure anche qui, di mezzo alle incertezze ed agli inciampi dell'esordiente, risalta la personalità artistica del compositore, ed in più luoghi, come nell'aria di Salustia: « Per queste amare lacrime », balena un lampo del suo genio.

Salustia implora da Giulia la libertà, e la vita di suo padre. Giammai, prima d'allora, il dolore aveva parlato con tanta verità e potenza di espressione, come in queste poche battute!

La forma di quest'aria non presenta nulla di nuovo, fuor che l'accompagnamento dei primi violini: nel costrutto, nell'armonizzazione (1), nelle modulazioni non si discosta dalle composizioni del Vinci, del Leo e del Hasse. Ma nuova è quella irreprensibile correttezza di declamazione; nuova quella cura costante di far risaltare con la nota tutte le sfumature del pensiero poetico, di sottolinearne i passi più salienti, di adoperar le pause, non dove preferirebbe il capriccio del cantante, ma dove esige la parola; nuovo, infine, il modo di conciliare con tanta perfezione lo sviluppo dell'idea melodica con la giusta interpretazione del te-

(1) La medesima scala discendente in *Fa min.* (3ª e 4ª battuta) con gli stessi intervalli di seconda minore e seconda aumentata, trovasi nel preludio di *Sant'Elena al Calvario* (1732) del Leo, il quale la ripete poi nel *Gratias* della sua Messa a 5 v.

Digitized by Google

sto. Tutto concorre a produrre la massima efficacia espressiva: l'appassionata variazione dei primi violini sul tema cantabile, accompagnamento che costituisce una novità per quel tempo; la ripetizione del patetico inciso (1), che nella nona e decima battuta incalza gradatamente sino al grido di raccomandazione: « Per pietade! », e la corona che segue. Eminentemente drammatica, nella sua brevità, è poi la chiusa di questa prima parte, che comincia con un declamato: « O a me », e termina con le efficacissime note basse su la parola: « morte ».

Belle arie drammatiche sono anche quelle di Salustia nel prim'atto (« Tu volgi altrove il ciglio », con accompagnamento assai vario ed espressivo) e nel secondo (« Tu m'insulti »), nell'ultima delle quali il compositore ci offre uno dei primi saggi di quella melodia spezzata per necessità dell'espressione, di cui più tardi si avrà un impareggiabile modello nel « Se cerca, se dice » dell'*Olimpiade;* l'aria di Giulia nel prim'atto « Or che dal regio trono », e quelle di Marziano: « Mostro crudele orrendo » e di Alessandro « In mar turbato e nero » nell'atto terzo. In esse anche l'orchestra ha una parte, per quei tempi, interessante, che concorre a rafforzare l'espressione.

Il Quartetto per voci di Soprano (Sal., Giulia, Aless. e Marz.), col quale si chiude il second'atto,

---

(1) Di questo passo si rammentò più tardi l'autore e l'adoperò nel primo versetto dello *Stabat,* alle parole « dolorosa, lacrymosa ».

Digitized by Google

si sviluppa in forma dialogata, secondo lo stile di allora.

I recitativi son tutti espressivi. Peccato che i più interessanti, quelli *obbligati*, siano troppo pochi (noto quelli dell'atto I, sc. 12, e del III, sc. 11) e troppo lunghi quelli a *secco*. Nel second'atto, p. es., ve n'è uno che occupa sedici pagine, e un altro che si prolunga per diciannove. Ma così voleva l'uso del tempo. Però, al contrario delle opere degli altri maestri contemporanei, questa contiene pochi vocalizzi, e quei pochi dettati dal buon gusto.

Noterò, infine, un fatto di molto rilievo, cioè che il Pergolesi, fin da questo primo saggio di musica teatrale, si rivela fedele pittore dei caratteri, come, del resto, aveva già mostrato nel suo secondo oratorio, il *San Guglielmo*. Le arie di Salustia, Giulia e Marziano hanno ciascuna una fisonomia propria.

Non si sa con sicurezza qual esito sortì quest'opera, che l'impresa allestì con grande sfarzo di scenari e per la cui esecuzione venne scritturata una compagnia composta di artisti di prim'ordine, come Niccolò Grimaldi, detto Nicolino, « Cavaliere della Croce di San Marco », (*Marziano*), Lucia Facchinelli (*Salustia*), Teresa Cotti, « Virtuosa di S. A. S. di Modena », (*Giulia Mammea*), Angiola Zanuchi, « Virtuosa di S. A. S. il Principe Armastat (sic!) », (*Alessandro* imperatore), Anna Mazzoni (*Albina*) e Francesco Tolve (*Claudio*). È noto però che una delle parti principali, quella di *Marziano*, che il Pergolesi aveva scritta appositamente per il famoso Nicolino, si dovette affidare

Digitized by Google

ad un altro cantante di mediocre valore, e non abbastanza preparato, perché il Grimaldi si ammalò durante le prove e morì il 1° gennaio 1732 (1).

Questo fatto non può aver contribuito ad ottenere una esecuzione perfetta.

Alla *Salustia* e all'*Amor fa l'uomo cieco* si fa seguire da tutti i biografi, ma senza prova di documenti, l'opera seria *Recimero*, che non avrebbe incontrato il favore del pubblico.

Circa questo tempo il Pergolesi entrò ai servigi del principe di Stigliano, appassionato amatore di musica, che, al pari del principe di Avellino-Caracciolo e del duca di Maddaloni, ambiva di veder frequentate le sue serali conversazioni da quanti in Napoli si acquistavano bella fama nell'arte dei suoni. Per i concerti, che questo principe soleva dare nel proprio palazzo, il grande Jesino compose probabilmente le sue *Sonate per due violini e basso* (2).

Intanto la morte tornava a picchiare alle porte di casa Pergolesi, e questa volta recando con sé lo sfacelo del suo piccolo patrimonio. Il 27 maggio del 1732 spirava in Jesi Francesco Andrea, non ancor cinquantenne. Egli godeva nome d'uomo laborioso e frugale; la sua professione di perito agronomo e le cariche di sergente della milizia cittadina e di amministratore dei beni appartenenti al-

---

(1) Comunicazione ricevuta dal citato sig. Prota-Giurleo.

(2) Nel 1734 egli trovavasi ancora ai servigi di questo principe; poco dopo passò a quelli del duca di Maddaloni.

Digitized by Google

la Compagnia del Buon Gesù, che tenne dal 1723 in poi, gli davano modo di mantenere modestamente la propria famigliuola; con tutto ciò, a causa forse delle frequenti malattie e morti dei suoi, e delle spese che avrà dovuto incontrare per il mantenimento del figlio a Napoli, morì oberato di debiti. Per ordine della Banca civile i pochi suoi beni furono venduti all'asta pubblica, molti dei creditori restarono insoddisfatti, e lo stesso Giambattista poté ricuperare a stento la dote materna.

Il giovane compositore ritentò le scene nel settembre del 1732, facendo rappresentare nel Teatro de' Fiorentini un'opera buffa in dialetto napoletano, *Lo frate nnammorato* (Il fratello innamorato), la quale fu accolta con grande entusiasmo (1). Finalmente l'immortale maestro aveva trovato un libretto ben fatto; era opera di Gennarantonio Federico, curiale napoletano, librettista fecondo ed ingegnoso, autore della *Serva padrona.*

Il Napoli-Signorelli esagera molto nel lodarlo;

---

(1) L'azione si finge avvenuta a Capodimonte presso Napoli. Carlo, zio e tutore di Nina e Nena, per ingrazarsi Marcaniello, della cui figlia, Lucrezia, s'è invaghito, ha promessa l'una delle nipoti a questo, vecchio e malaticcio, e l'altra a Don Pietro, figlio di lui, giovane leggero ed effeminato.

Se non che, Nina, Nena e Lucrezia son già innamorate, e tutte e tre d'uno stesso giovane, Ascanio, creduto orfano abbandonato e, come tale, ospitato per carità, fin da bambino, in casa di Marcaniello; mentre Don Pietro al matrimonio preferisce gli amorazzi con le servette Cardella e Vannella. Di qui lo scompiglio in tutti i cuori. Ascanio, che non disprezza Lucrezia, ama

Digitized by Google

ma veramente le sue commedie, per quanto censurabili dal lato della forma, non sono del tutto sprovviste d'interessanti situazioni, di fine arguzia e d'una certa vivacità di azione; inoltre, il tono sentimentale da lui dato a gran parte degli episodi si confaceva pienamente col temperamento artistico del compositore jesino.

Quest'opera, e l'altra intitolata *Flaminio*, commedia anch'essa, la cui poesia fu scritta dallo stesso Federico, furono, tra quelle del Pergolesi, le più applaudite dal pubblico napoletano, ed ebbero a Napoli l'onore di parecchie riproduzioni. *Lo frate nnammorato* ricomparve, due anni dopo, su le medesime scene con alcune arie appositamente cambiate dall'autore, e, dopo la sua morte, nell'inverno del 1748, su quelle del Teatro Nuovo con altri mutamenti.

Il Napoli-Signorelli nella sua *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, mentre non fa punto cenno della *Serva padrona*, esalta con entusiasmo questa commedia: « Federico e Pergolesi » — escla-

---

Nina e Nena, ma d'un affetto egualmente forte, né sa decidersi mai tra le due, e da questa indecisione è vivamente tormentato. Alla fine, venuto egli a contesa con Don Pietro, e rimasto ferito al braccio in duello, da una macchia della pelle vien riconosciuto per Lucio, fratello di Nina e Nena, creduto morto. Dopo di che la commedia termina in mezzo alla gioia generale col matrimonio di Lucio e Lucrezia.

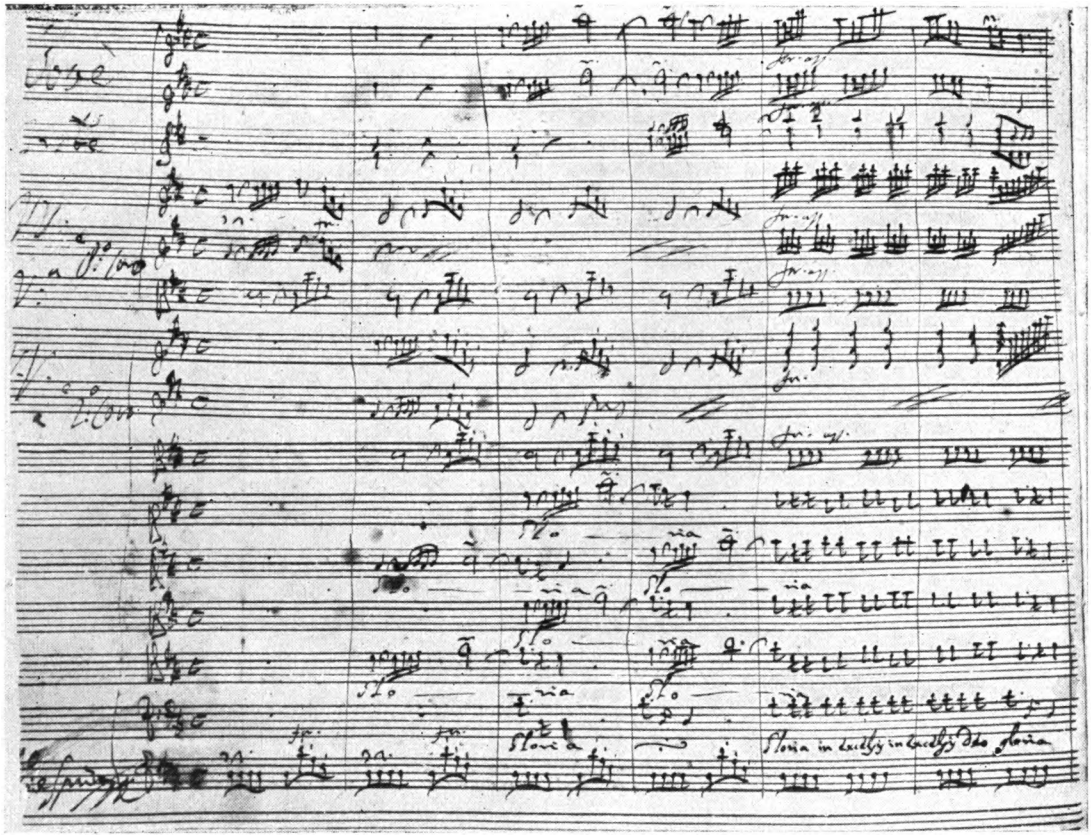
Lo frate, dunque, non può esser classificato tra le vere e proprie opere buffe, perché, sebbene vi abbia gran parte l'umorismo, predominante è l'elemento passionale, che appare anche più vivo ed accentuato nella traduzione musicale.

Digitized by Google

ma enfaticamente — « congiunti in un medesimo componimento, ci fanno riflettere a quel che avrebbero fatto nel teatro ateniese un Menandro ed un Timoteo, se avessero lavorato di concerto ». Lo stesso storico ricorda, tra i pezzi più applauditi di quest'opera, il quintetto dell'atto secondo « Facite chiano », l'aria « Chi disse ca na femmena », ed il famoso duetto « Io ti dissi e a dir ti torno ».

Da questo momento comincia la vera rinomanza del Pergolesi. Quando, nel dicembre del 1732, dopo i terremoti che atterrirono la città e tutto il regno napoletano in quell'anno e nel precedente, il Tribunale degli Eletti (che equivaleva alla Giunta municipale di adesso) determinò d'invocare il patrocinio di Sant'Emidio, ed ordinò a tale scopo un solenne triduo in onore di questo santo, da celebrarsi nella chiesa di Santa Maria della Stella dei PP. Minori di San Francesco di Paola, al compositore jesino fu dato incarico di scrivere la musica d'una delle messe e del vespro. Narra la tradizione che Leonardo Leo, allora già provetto maestro e tenuto in gran conto dal giovane musicista, invitato da lui a presenziare la concertazione di questa messa, promise di farlo, non celando però la propria meraviglia che colui, il quale, appena uscito dal Conservatorio, lo aveva pregato di sentir le prove d'una piccola messa, che gli sembrò mediocre, avesse il coraggio di chiamarlo a sentirne un'altra dopo soli tre o quattro mesi d'intervallo. Ma il severo giudice questa volta fu così profondamente colpito dalla eccellenza della nuova composizione, che in pubblico abbracciò il giovane e ne fece apertamente le più calde lodi.

Digitized by Google



Pagina dell'autografo del *Gloria* (Messa in *Fa* maggiore a dieci voci e due cori).

Digitized by Google

Digitized by Google

A questa messa, che probabilmente è quella in *Fa magg.* a 10 voci in due cori, l'autore aggiunse più tardi il 3° e 4° coro, « forse » — scrive il Villarosa — « per farla eseguire nella Chiesa dei PP. Filippini dell'Oratorio ».

Il 1733 fu per il Pergolesi meno produttivo degli anni precedenti, nel campo della musica scenica, perché durante il carnevale i teatri di Napoli rimasero chiusi, avendo il Governo proibito « maschere, festini e commedie, stante il flagello avvenuto del terremoto ». Ma, in compenso, egli creò in quell'anno uno dei suoi più fortunati capolavori. Invitato a comporre un'opera seria coi relativi intermezzi, da rappresentarsi al San Bartolomeo, nella ricorrenza del natalizio dell'imperatrice Elisabetta Cristina, anche a Napoli festeggiata con gran pompa, egli scrisse *Il prigionier superbo* e *La serva padrona,* opera ed intermezzi andati per la prima volta in scena la sera del 28 agosto 1733.

Nel fatto che la direzione del teatro più importante di Napoli si rivolse a lui in una circostanza così solenne vedo un'altra prova evidente dell'alta reputazione ch'egli godeva in quella città.

Nel libretto dell'opera, lavoro d'ignoto autore, mi par di riconoscere la stessa penna, che ammannì allo stesso compositore quello della *Salustia* (1).

---

(1) Eccone l'argomento: Metalce, re dei Goti, con l'aiuto di Viridate (principe di Danimarca) e Micisda (principe di Boemia) vince e fa prigionieri Sostrate e la figlia Rosmene, usurpatori del trono di Norvegia a danno della giovane Ericlea. Premio a Metalce doveva essere, oltre alla corona di Norvegia, anche la mano di Ericlea, e a Viridate quella di Rosmene. Se non che

Digitized by Google

Anche questo è un dramma a forti tinte, al pari della *Salustia*, ma più tetro ancora.

Se si guarda all'ispirazione, questa musica par che si elevi, generalmente, meno in alto che quella della *Salustia*, sebbene i difetti formali vi appaiano minori, o meno evidenti. Qui han poco posto le scene affettuose e patetiche, nelle quali suol segnalarsi in particolar modo il Pergolesi; oltre di che, la goffaggine e la pesantezza del dramma devono aver esercitato un loro malefico effetto su la vena melodica del compositore. Il quale tuttavia, nei rari casi in cui il poeta glien'offre il destro, ritrova i suoi slanci di passione, come nella bell'aria di Rosmene alla fine dell'opera: « Perché non m'uccidi? », che fa rammentare le strette finali delle opere donizettiane.

Autore della poesia della *Serva padrona* è Gennarantonio Federico, dianzi nominato, come leggesi nel libretto, stampato insieme con quello del *Prigionier superbo*. Il germe di questi intermezzi, piuttosto che nella commedia di Jacopo Angelo Nelli, portante il medesimo titolo (Lucca, 1731), deve ricercarsi nella *Fantesca*, intermezzi di un

---

Metalce s'invaghisce invece della bella prigioniera. Questo amore, che diventa passione, quando si vede contrastato dalle ripulse di lei e dall'odio del padre, è il nodo dell'azione. Esso desta la gelosia di Ericlea e di Viridate, e spinge Metalce ad atti di violenza contro Sostrate, che, in luogo di consigliare la figlia a cedere alle sue preghiere, l'esorta a persistere nel rifiuto. Finalmente una ribellione, promossa da Ericlea e Viridate, sbalza dal trono Metalce e restituisce la corona a Sostrate. Il dramma termina lietamente con lo sposalizio di Rosmene e Viridate.

Digitized by Google

altro poeta dialettale napoletano di quel tempo, Bernardo Saddumene.

L'argomento notissimo (1), è semplice fin troppo, ma il poeta, con la verità dei caratteri, la naturalezza del dialogo e la verosimiglianza delle scene, che hanno riscontro tuttodì nella vita, offre largo campo alla fantasia e all'abilità del compositore.

In scena non cantano che due soli attori: il basso ed il soprano; Vespone, il capro espiatorio del loro umore bisbetico, è un personaggio muto; sgridato, urtato, battuto, non ha altro importante incarico che quello di fingersi il silenzioso pretendente alla mano di Serpina, per provocare la gelosia di Uberto ed indurlo a sposarla.

L'orchestra si compone del quartetto d'archi, dove, per altro, non si hanno di solito che tre *parti reali*, seguendo per lo più la viola la parte del basso; anzi, bene spesso avviene che il secondo violino cammini in ottava col primo, ed allora l'accompagnamento si riduce a due parti. Raramente si ode qualche accordo di corni, e solo nel finale, per alcune battute, si uniscono al quartetto le trombe.

Eppure quali meravigliosi effetti ha saputo trar-

---

(1) Un vecchio celibe (Uberto) ha una vispa e leggiadra cameriera (Serpina), che vide crescere piccina in casa sua, e che perciò tratta con dolcezza ed indulgenza di padre. Costei ne prende arroganza, e batte il servo (Vespone) e comanda al padrone. Il vecchio brontola, s'adira, minaccia; ma finisce sempre col cedere a tutti i capricci di lei; le vuol troppo bene, e la scaltra, che se ne avvede, ne approfitta; anzi, con le fini sue arti, riesce a farsi sposare e a divenir padrona davvero.

Digitized by Google

re il genio da tanta povertà di mezzi! Quali attrattive ha, persino adesso, dopo più di duecento anni, quell'aurea semplicità, sorretta da due sole ma potenti alleate: l'ispirazione e la schiettezza del sentimento!

In tutti gli esemplari a stampa manca la sinfonia; ma questa si trova in una copia manoscritta, posseduta dalla biblioteca del Conservatorio di Napoli.

Apre l'opera l'aria di Uberto, la quale, come ho detto, non è preceduta dal recitativo. Il vecchio, che da tre ore aspetta che gli si porti la cioccolata, si lamenta delle piccole miserie della vita:

Aspettare e non venire,
Stare a letto e non dormire,
Ben servire e non gradire
Son tre cose da morire!

L'aria è composta su questi quattro ottonari, che si ripetono per tre volte con tre motivi differenti, l'uno di carattere più vivace dell'altro, ad indicare il graduato aumentare della collera di Uberto. Alla chiusa: « *Son tre, tre, tre cose* », la collera raggiunge il colmo, e la musica l'esprime con una verità comica meravigliosa. Si noti come la voce, dopo esser salita sempre un grado più in alto fino all'acuto *Fa*, per esprimere il crescere della collera, ridiscende con un salto di nona, brontolando cupamente su le parole « da morire ». E brontola insieme anche l'orchestra.

L'aria seguente dello stesso Uberto: « *Sempre in contrasti con te si sta* », ha un andare più mosso, come richiede la situazione.

Digitized by Google

Il vecchio brontolone rimprovera Serpina, rimprovera Vespone, poi al rimprovero aggiunge la minaccia: « *Però dovrai — Per sempre piangere — La tua disgrazia!* ». E qui la musica, con un passo di crome all'unisono in tono minore, acquista una potenza drammatica di grand'effetto. Il biografo di Gluck, A. Bernardo Marx, il quale ha parole di entusiastica ammirazione per la *Serva padrona*, dichiara che basterebbero queste due arie per render glorioso il nome del Pergolesi.

La prima aria del soprano ritrae, come meglio non si potrebbe, il carattere di Serpina, la donnetta vivace e furba. Con quanta verità d'espressione la musica segue sempre la poesia! Si può dire che ogni verso trovi nella frase musicale la sua fedele interpetre, dallo stacco, dolcemente carezzevole, al comico comando: « Bisogna al mio divieto — Star cheto e non parlare », significato coll'insistere su la stessa nota, prima del *mi*, poi del *si*; ed alla chiusa, in cui si afferma il predominio preso ormai dalla servetta sul padrone: « Zit! Zit! - Serpina vuol così! »

Il duetto « *Lo conosco a quegli occhietti* », col quale finisce questo intermezzo, è uno dei più belli del repertorio comico italiano. Con quale arte il musicista fa rilevare, con le varie movenze melodiche, i diversi sentimenti che si vanno alternando nell'animo dei personaggi! La servetta mette a profitto tutta la sua civetteria per sedurre il vecchio, questi ostenta severità e fermezza, ma di tanto in tanto esclama fra sé: « Ah! costei mi va tentando; - tanto va che me la fa ». Egli sente che, a lungo andare, soccomberà.

Digitized by Google

« Non esito punto » — scriveva Giangiacomo Rousseau — « a citare questo duetto come un modello di bel canto e di unità di melodia, d'armonia semplice, brillante e pura, d'accento di dialogo e di buon gusto. Quand'esso sarà bene eseguito, non avrà bisogno d'altro che di un uditorio, il quale sappia comprenderlo ed apprezzarlo quanto merita ».

Man mano che la commedia s'appressa alla fine, acquista maggior interesse; cresce l'azione drammatica, e dai bisticci del primo intermezzo si passa, nel secondo, al vero movimento delle passioni: da una parte la vanità e l'ambizione, dall'altra la gelosia e l'amore. E, poiché il carattere altamente drammatico della musica pergolesiana qui trova più ampio campo di manifestarsi, questo secondo intermezzo costituisce la miglior parte dell'opera. È un vero studio psicologico, dove tutte le fasi differenti, per le quali passa l'animo dei due personaggi, sono minutamente osservate e commentate. Serpina, quando sente che Uberto, per liberarsi dal suo dominio, ha deciso di prendere moglie, si fa buona e cerca d'intenerirlo: « A Serpina - Penserete - Qualche volta - In qualche dì... ».

La melodia ha il carattere affettuoso e patetico che richiedono le parole e l'intento che Serpina si prefigge. Il tema si presenta in tre diverse maniere, passando alla *quinta* del tono e poi al corrispondente minore, a significare il pentimento e la preghiera; quest'ultimo passaggio riesce grandemente espressivo.

Ma ecco che all'improvviso l'aria cambia di tempo, di tono e di carattere: Serpina ha letto

Digitized by Google

nel viso del padrone l'effetto prodotto dalle sue parole.

L'aria di Uberto, impacciato ed indeciso, descrive similmente al vivo la goffaggine del vecchio innamorato.

L'accompagnamento ha varietà di mosse e di atteggiamenti tutti moderni.

L'aria, mezzo buffa e mezzo drammatica, fornisce un saggio di certe qualità *dongiovannesche* possedute dall'autore della *Serva padrona*. Nella frase maestosa e seria: « Uberto, pensa a te », il disgraziato sembra scandagliare tutta la profondità dell'atto che è in procinto di compiere. Trema ed ha paura. « Uberto, pensa a quel che fai! ». Questo passaggio, coll'armonia dei violini, semplice ed uniforme, perché non cambia per il corso di sei battute, e col basso moventesi lentamente e diatonicamente, ha un carattere ed una forza che raramente si trova nelle opere simili di quel tempo, e di cui vi porgerà un esempio, sessantadue anni dopo, un passo della *Stratonice* del Méhul.

Ed eccoci al termine del secondo intermezzo. Serpina raggiunge finalmente la mèta agognata. Facendo travestire Vespone da soldato, pretendente alla sua mano, ella riesce a carpire al padrone la promessa che la sposerà. La sua gioia è al colmo; anche il vecchietto ringalluzzito, lasciato ogni ritegno, si abbandona alle più calde proteste d'amore.

Questo finale non è il medesimo in tutti gli esemplari. Nella maggior parte di essi l'opera termina col duetto:

« *Per te ho io nel core* »;

Digitized by Google

in alcuni coll'altro:

« *Con-ten-to tu sa-ra-i* »;

in altri con ambedue. Quale sarà il vero duetto originale? L'autografo di quest'opera, come quelli di quasi tutte le composizioni del nostro autore, non è giunto, disgraziatamente, sino a noi; ci è giunto però il libretto stampato nella circostanza della sua prima rappresentazione, e in esso si legge la poesia del solo secondo dei citati duetti. Questo è dunque il finale che diede all'opera il Pergolesi; l'altro, la cui poesia e la cui musica si trovano nel libretto originale e nella partitura autografa (atto III) del *Flaminio*, vi fu inserito più tardi, togliendolo da questo.

Il vero duetto finale di questi intermezzi è un pezzo pieno di brio e di grazia. Sembra uno *scherzo* di sinfonia classica, semplice nelle linee, elegante nello sviluppo, efficace nella chiusa.

Che dirò poi dei recitativi, che si alternano in quest'opera tra le arie ed i duetti? Modelli del genere, son tutti d'un'ammirabile verità di declamazione. Notevole per l'accompagnamento originale e di grand'efficacia drammatica è il monologo d'Uberto, che precede l'*aria* di lui, già citata, nel secondo intermezzo.

« È un recitativo » — giustamente osserva il De Villars — « che non si aspetterebbe in un'opera buffa, e che deve aver fatto colpo su l'autore del *Don Giovanni*. Si guardino quei disegni ascendenti, che si sviluppano per nota misurata, e quelle scale rapide poste alla fine d'ogni parte della frase ». Parecchie frasi di chiusa di questi recitativi son ri-

Digitized by Google

maste come formule accettate poi dal Mozart, dal Cimarosa, dal Paisiello e dal Rossini stesso.

Esecutori del *Prigionier superbo* furono: il celebre tenore Giambattista Pinacci (*Sostrate*), Anna Bagnolesi (*Rosmene*, contralto), Lucia Grimani, in abito virile, (*Metalce*, contralto), Rosa Mancini (*Ericlea*, soprano), Antonio Castoro (*Viridate*, sopranista), ed Anna Mazzoni, anch'essa in abito virile, (*Micisda*).

Cantarono i famosi intermezzi Laura Monti (*Serpina*) e quel Gioacchino Corrado, che aveva, due anni innanzi, sostenuta la parte di *Nibbio* nell'*Amor fa l'uomo cieco*.

Su l'esito di queste due opere nessun cenno fanno i giornali, né le memorie contemporanee; ma deve credersi che fosse dei più lusinghieri, poiché dopo la loro rappresentazione la reputazione artistica dell'autore aumentò grandemente in Napoli, come ad evidenza è dimostrato dai seguenti fatti.

Quando, verso la fine del 1733, il Pergolesi presentò istanza al magistrato di Napoli per essere eletto sostituto di Domenico Sarro, provetto e stimato musicista, nell'ufficio di maestro di cappella della città, vi fu accettato ad unanimità di voti. Nella deliberazione degli « Eletti » o, come si direbbe oggi, della Giunta, in data del 23 febbraio 1734, si fanno le più alte lodi del giovane compositore:

« Avendo fatta istanza nel Nostro Ecc.mo Tribunale il M.ro Giambattista Pergolese di aver l'onore di servire questa Ecc.ma Città da Maestro di Cappella in assenza, o in morte (che sia lontana) del M. Domenico Sarro al presente Maestro di Cap-

Digitized by Google

pella, acciocché *con tal nuovo carattere* possa onorevolmente vantaggiarsi in servizio del Pubblico, gli Ecc.mi SS. Eletti *pienamente intesi del di lui valore e del concorso di tutti i requisiti necessarj all'ottimo esercizio di tal Carica universalmente applauditi*, hanno conchiuso, come con la presente conchiudono, che nel caso di assenza o d'infermità del detto M.ro Domenico Sarro, abbia egli a servire interinalmente con esser soddisfatto dell'istessa paga che spetterebbe al M.ro Sarro in quell'occasione, e dopo la morte (che sia lontana) del M. Sarro, egli subentri e resti eletto ora e per allora per Maestro di Cappella di questa Fed.ma Città in tutte le Musiche così ordinarie, come straordinarie con tutti gli onori e pesi annessi a d.a Carica, con dichiarazione che il M. Sarro non resti in niente pregiudicato nell'esercizio, continuazione ed emolumenti della sua Carica, quando la eserciterà ».

Seguono le firme dei sei Eletti, uno dei quali era il protettore del giovane musicista, il principe di Stigliano, ai cui servigi egli trovavasi tuttora.

Tre mesi dopo, dal duca di Maddaloni, D. Domenico Carafa, che dimorava da qualche tempo con la famiglia in Roma, il Pergolesi ricevette incarico di dirigere una grande musica nella chiesa di San Lorenzo in Lucina di questa città, per la ricorrenza della festa di San Giovanni Nepomuceno, che il Carafa solennizzava a proprie spese. Il nostro compositore si recò a bella posta a Roma, e nella detta chiesa, il 20 maggio del 1734, fece eseguire una sua messa, che, per testimonianza d'un contemporaneo, fu giudicata composizione di grande origi-

Digitized by Google

nalità ed effetto. È ovvio supporre che, in seguito ad un sì felice successo, il maestro ricevesse proposta di scrivere un'opera per il Teatro Tordinona.

Intanto egli ritornò a Napoli per terminare l'opera seria *Adriano in Siria*, e i relativi intermezzi, *Livietta e Tracollo* o *La contadina astuta*, che gli erano stati commessi dall'impresa del San Bartolomeo per la sera del 25 ottobre dell'anno medesimo. Lo spettacolo fu allestito con gran pompa, trattandosi, come si legge nel frontespizio del libretto dell'*Adriano*, di « solennizzare il Compleanno di Sua Maestà Cattolica la Regina delle Spagne », Elisabetta Farnese, moglie di Filippo V e madre del re delle Due Sicilie, Carlo III di Borbone, il valoroso e saggio monarca, al quale fu dedicato il libretto dall'impresario Salvatore Notarnicola. Le parti principali dell'opera seria erano state affidate a distintissimi artisti, quali il famoso sopranista Gaetano Maiorano soprannominato Caffarelli (*Farnaspe*), Maria Marta Monticelli (*Adriano*), Giustina Turcotti (*Emirena*), Margherita Chimenti (*Aquilio*), Caterina Fumagalli (*Sabina*), Francesco Tolve (*Osroa*). Quelle degl'intermezzi a Laura Monti (*Livietta*) e a Gioacchino Corrado (*Tracollo*), gli stessi che l'anno precedente avevano cantato nella *Serva padrona*.

Alla prima rappresentazione assisteva il re Carlo III, cui faceva corona tutta la nobiltà napoletana vestita per la circostanza degli abiti più sfarzosi. L'opera non incontrò molto; colpa del libretto o della musica o del pubblico?

L'*Adriano* è uno dei più freddi e sfiaccolati me-

Digitized by Google

lodrammi del Metastasio (1). Inverosimile nella pittura dei caratteri come nella successione degli avvenimenti; difettoso nella forma, spesso sfiancata, come nel contenuto, dove alla naturalezza troppo spesso è sostituito l'artificio rettorico. Queste mende non poterono a meno di riverberarsi su la musica. Eppure la partitura di quest'opera è ricca di pezzi di grande bellezza. Nell'ultimo atto trovasi un delizioso duetto tra Emirena e Farnaspe, che, se sfuggì al pubblico, deve aver colpito fortemente gl'intendimenti dell'arte; certo esso rimase vivamente impresso nell'orecchio del M.° Leo, che lo vedo riprodotto, quasi nota per nota, al cominciare del famoso duetto del suo *Demofoonte* (Atto III) « La destra ti chiedo ».

È da supporre che il mancato successo dell'*Adriano* sia stato per il Pergolesi causa di vivo dispiacere, e che questo abbia potuto riuscir fatale alla sua mal ferma salute.

Sicuramente esso recò un certo discapito alla sua fama di compositore, se non nel concetto degli in-

---

(1) L'azione si rappresenta in Antiochia. L'imperatore Adriano, vincitore dei Parti, s'invaghisce d'Emirena, figlia d'Osroa, loro re, e sua prigioniera, e vorrebbe farla sua sposa; ma all'attuazione di questo desiderio si oppongono Sabina, a cui egli ha già promesso la sua mano, Osroa, Farnaspe, fidanzato di Emirena, ed Emirena stessa coi suoi dinieghi. Dopo una lunga serie di scene più o meno verosimili, in cui è diluito questo soggetto, Adriano improvvisamente rinsavisce, e, « vincitore alfine della propria passione, rende il regno al nemico (Osroa), la consorte al rivale, il cuore a Sabina e la gloria a se stesso ».

Digitized by Google

tenditori, pochi sempre dovunque, certo nell'opinione di coloro, che del valore d'un artista giudicano, piuttosto che dai suoi veri meriti, dal favore che momentaneamente gli accorda il volubile stuolo dei dilettanti. Vediamo, infatti, che, mentre per lo innanzi il Pergolesi era stato, può dirsi, ricercato dai direttori e dagl'impresari dei teatri napoletani, ora viene da essi classificato in seconda linea tra i compositori d'opera seria da scegliersi per le principali scene della città, anzi posposto ad un maestro di gran lunga inferiore a lui, Davide Perez.

Il giovane musicista non si perdette d'animo, e diedesi con la maggior cura a compiere e ritoccare l'opera commessagli per il carnevale del prossimo anno dall'impresa del romano Tordinona, nella fiducia che là, dove nella scorsa primavera aveva suscitato tanto entusiasmo, avrebbe trovata la rivincita. Lo confermavano in tale fiducia la sicurezza d'avere scelto questa volta uno dei melodrammi più passionali del Metastasio, e la coscienza d'aver trasfuso in esso tutta l'energia del suo potente ingegno e tutta la fiamma del suo squisito sentimento. L'infelice s'ingannava: a Roma l'aspettava l'accoglienza più ostile, la disapprovazione e l'offesa volgare. Il limitato pubblico, che aveva ascoltata e levata al cielo la sua messa, rappresentava la parte più eletta ed intellettuale della cittadinanza; quello, che lo doveva giudicare adesso dalla platea del Tordinona, si componeva, in maggioranza, di gente dal gusto grossolano o corrotto, di persone che si recavano al teatro per conversare o per sentirsi titillare gli orecchi da gaie ariette

Digitized by Google

e dai gorgheggi di qualche celebrato cantante, non per ascoltare con attenzione un'opera d'arte seria e coscienziosa. Riguardo a questo, il pubblico dei teatri romani non differiva molto da quello dei napoletani. L'*Olimpiade*, come tutte le opere del Pergolesi, poco concede alle esigenze dei virtuosi, nulla al cattivo gusto delle platee; onde, al pari di tutte le altre opere serie dello stesso autore, doveva cadere, e cadde. Se non che, mentre i Napoletani si erano limitati a mostrarsi indifferenti davanti a quella musica così nobile e calda di passione, i Romani manifestarono fin troppo brutalmente la loro disapprovazione alla prima dell'*Olimpiade* (gennaio 1735) (1). Uno spettatore giunse persino a scagliare un'arancia sul capo del maestro, che, secondo l'uso del tempo, accompagnava al cembalo. Questo particolare, che si legge nelle *Memorie* del Grétry, è degno di fede, perché all'insigne compositore belga fu riferito dal maestro Duni, autore del *Nerone*, rappresentato su le

(1) S'ignora il giorno preciso della prima rappresentazione di quest'opera.

L'argomento fu tolto da Erodoto. La scena si finge in Elide.

Clistene, re di Sicione, promette la mano di sposa della leggiadra sua figlia, Aristea, al vincitore dei giuochi olimpici, cui egli presiede. Agogna il prezioso premio Licida, creduto figlio del re di Creta; ma, poco fidando nelle proprie forze, prega l'amico Megacle, valoroso lottatore, di presentarsi alla gara per lui e sotto il suo nome. Questi, che tutto deve a Licida, per aver avuta da lui salva la vita, accetta, lieto di potergli mostrare col fatto la sua gratitudine; e mantiene la parola data, anche quando viene a sapere, per bocca

Digitized by Google

medesime scene nella successiva stagione di primavera.

Eppure l'esecuzione delle principali parti vocali era stata affidata a cantanti di molto valore, quali il Pinacci (*Clistene*), che aveva già sostenuta la parte del protagonista nel *Prigionier superbo*, Mariano Nicolini, «virtuoso del principe d'Armstadt», (*Aristea*), Giovanni Tedeschi, « virtuoso di S. E. Viani », (*Argene*), Domenico Ricci, celebrato cantore della cappella vaticana, (*Megacle*), e Francesco Bilancioni, « virtuoso di S. E. il principe della Torella », (*Licida*); continuò, tuttavia, l'*Olimpiade* a rappresentarsi per altre sere, ma, per quanto si sforzassero alcuni ammiratori del Pergolesi, capitanati dal maestro Duni, di provocare una resipiscenza nel pubblico, non vi riuscirono.

Il Grétry attribuisce la caduta di quest'opera alle cabale dei maestri romani, invidiosi della grande reputazione che il Pergolesi erasi guadagnata in quella città con l'esecuzione della sua messa; il

---

dello stesso Licida, che avrebbe combattuto per conquistare a lui la mano di Aristea, sua amante riamata. L'eroico giovane sacrifica l'amore all'amicizia. Si presenta alla gara sotto il nome di Licida, vince ed, ottenuta Aristea, a lui la cede; poi, non reggendogli il cuore di vedere l'amata in braccio d'un altro, si precipita nell'Alfeo. Ma un pescatore lo salva, e a proposito; perché in quel frattempo il re viene a scoprire che Licida non è altri che il proprio figlio Filinto, fatto esporre bambino, per aver l'oracolo predetto che avrebbe ucciso il padre. Quindi Aristea è data al suo Megacle e Licida sposa un'antica amante, che la bellezza di Aristea gli aveva fatto momentaneamente dimenticare.

Digitized by Google

Villarosa alla « difficile contentatura del pubblico romano, che, come il principe dell'eloquenza sperimentò, fin delle plausibili opere spesso si annoia ». Io son di parere che la vera causa del cattivo successo debba ricercarsi nel fatto che in quella musica il pubblico non trovò il pasto che si confaceva al suo palato grossolano; le mene di qualche invidioso avranno potuto soltanto contribuire a dare alla disapprovazione una maggiore brutalità di forma. La mia opinione è confortata dai seguenti particolari, che lo stesso Duni riferì su questo avvenimento al Boyer e al Grétry.

Il Duni era uno di quei maestri (come se ne trovano anche oggidì), i quali, tuttoché privi di genio, riescono a farsi largo e talvolta anche a trovar fortuna, per quanto effimera, con una certa facilità di vena melodica e, soprattutto, con quel *savoir-faire*, che consiste nell'accomodarsi al gusto predominante e nel seguire la moda. Così egli, prima di por mano alla composizione del *Nerone*, si recò a Roma per conoscere il gusto e le esigenze di quel pubblico; e vi giunse, quando si stava concertando l'*Olimpiade*. Invitato dal Pergolesi, di cui era amico ed ammiratore, ad assistere alle prove, il Duni gli fece osservare che in quel lavoro si trovavano troppe finezze, superiori alla portata del volgo, e però destinate a passare inosservate; ed espresse il timore che l'opera non avrebbe incontrato, mentre teneva per sicuro che la musica del suo *Nerone*, di gran lunga inferiore a quella, ma più comune e banale, sarebbe stata accolta con favore.

Vista però avverata la sua predizione oltre di

Digitized by Google

quel che aveva creduto, il buono e modesto Duni si mostrò « frenetico contro il pubblico di Roma », e, postosi a capo di quei « maestri di Cappella » romani, che erano rimasti colpiti dalle bellezze dell'*Olimpiade* e rafforzando il suo partito coll'opera di altri ammiratori del grande Jesino, tra i quali il celebre pittore francese Claudio Giuseppe Vernet, tentò di rilevarne le sorti, ma invano. Quand'egli andò a condolersi col grande maestro, cercando parole di consolazione, questi mestamente gli rispose che più volte gli erano toccate di tali disgrazie, poiché, *fatta eccezione di alcune piccole opere, tutte le altre* uscite dalla sua penna *erano state accolte con indifferenza,* sebbene fossero, a suo giudizio, « superiori alle bagattelle che gli avevano guadagnata qualche reputazione ».

Evidentemente il Pergolesi, con le *piccole opere,* voleva intendere gl'intermezzi e *Lo frate nnammorato* e, con *le altre,* le opere serie.

L'*Olimpiade* è la più perfetta delle opere serie del grande Jesino.

Tra i pezzi più notevoli per vaghezza d'idee, potenza espressiva e magistero di forma mi piace segnalare le arie di Argene (« Che non mi disse un dì »), di Aminta (« All'onde algenti »), di Clistene (« Non so donde viene quel tenero affetto »), l'invocazione a Giove (pezzo di grande efficacia drammatica e di fisonomia così moderna che potrebbe portare la firma di Gaspare Spontini), e soprattutto, l'aria di Megacle (« Se cerca, se dice ») e il duetto tra Megacle ed Aristea (« Nei giorni tuoi felici »), le due perle dell'opera.

L'aria di Megacle, assai nota, perché anche ai

Digitized by Google

dì nostri si eseguisce non di rado nei concerti di musica da camera, mostra il grande progresso fatto dal Pergolesi su la via della drammatizzazione dell'aria. Quanta correttezza di declamazione, quanta verità d'espressione ed efficacia drammatica e quanta libertà nello sviluppo formale! Nessuna ricerca dell'effetto plateale; nessuna concessione al virtuosismo. Insomma, abbiamo del Gluck prima di Gluck, con in più una potenza passionale tutta propria del Pergolesi.

Il duetto, una delle scene più patetiche e commoventi del libretto, ispirò al Maestro un duetto d'amore, che, per tenerezza di sentimento e slancio appassionato, non ha l'eguale in tutta la produzione musicale del settecento. Convien discendere sino al Bellini per ritrovare un duetto di tanta potenza emotiva (1).

Destituite d'ogni fondamento di verità sono le notizie date dal Fétis e ripetute, secondo il solito, senza verificarne l'esattezza, dal Florimo e da altri, che, dopo la caduta dell'*Olimpiade*, l'autore ritornò a Loreto, dove sin dal 1734 occupava l'ufficio di direttore della cappella della Santa Casa; che qui aveva già principiato a comporre lo *Stabat*, prima ancora di recarsi a Roma, e qui, al ritorno, scrisse la *Salve Regina*. Documenti dell'archivio della Santa Casa provano che il Pergolesi non ten-

(1) Fu da molti citato come modello di duetto eroico (v. il Rousseau [Diction.], il Pianelli, il Napoli-Signorelli, ecc.) ed imitato. Il duetto dell'*Olimpiade* del Leo (rappr. nel 1737) sembra calcato su la falsariga di questo.

Digitized by Google

ne mai quell'ufficio. Lasciata Roma, l'infelice maestro riprese la via di Napoli coll'animo sfiduciato e il cuore affranto. Forse egli allora pose mano alla composizione della cantata *Orfeo* e dell'ultima delle sue *Salve Regina*, che appartengono al numero dei suoi lavori più rifiniti ed elaborati, ed hanno un'intonazione di profonda tristezza e di vivo sconforto. Solo dopo alcuni mesi si decise a scrivere novamente per il teatro. Scelse a soggetto la commedia e a librettista il Federico, soggetto e librettista, che a Napoli gli avevano portato sempre fortuna. La commedia fu il *Flaminio*, in tre atti e sette personaggi, opera rappresentata nell'autunno dello stesso anno 1735 su le scene del Teatro Nuovo, e con lieto successo, come si può arguire dalle riproduzioni che ne furono fatte nella stessa Napoli e fuori (1). Ma qual tinta melanconica ha la mu-

(1) L'azione si finge avvenuta in una villa presso Napoli, dove abitano i fratelli Polidoro ed Agata, possidenti del luogo, e una giovane vedova, Giustina. Da poco tempo Polidoro ha presso di sé, in qualità di fattore dei suoi poderi, un giovane, che si fa chiamare Giulio, ma che in realtà è Flaminio, gentiluomo romano innamorato di Giustina. Quando Flaminio la conobbe in Roma, Giustina, promessa ad un altro, aveva respinte le sue proposte d'amore. Ora che ella è rimasta vedova e libera di sé, egli ritenta l'assalto, prendendo però le precauzioni necessarie per evitare il pericolo di una nuova ripulsa. Se non che, col suo non abbastanza dissimulato contegno verso l'amata, provoca lo sdegno dei suoi padroni; poiché Giustina piace a Polidoro, e Agata è così pazzamente invaghita dell'avvenente fattore che manda a monte il suo matrimonio, già stabilito, con Ferdinando.

Su questo intreccio di amori e su l'equivoco, in cui

Digitized by Google

sica di questa commedia! E, d'altra parte, come trovare ispirazioni di spensierata allegria in quelle condizioni d'animo e di salute?

Poco prima della rappresentazione del *Flaminio*, l'autore aveva ricevuto la nomina di organista presso la corte napoletana. L'interessante notizia ci è fornita dal libretto di quest'opera, dove, a pag. 6, sotto l'elenco dei personaggi, si legge « La musica è del Sig. Giovanbattista Pergolesi, *Organista della suddetta Real Cappella* ». Ma per brevissimo tempo l'infelice maestro poté esercitare questo ufficio, che ben presto gli avrebbe aperta la via a quello più elevato e lucroso di maestro. La sua delicatissima fibra, debilitata ogni dì più dalle vive e frequenti sofferenze morali, cedeva ormai, stanca e spossata, ai fieri e continui attacchi di un male che non perdona: la tisi.

Flaminio fa rimanere per qualche tempo i suoi padroni, si basa tutta l'azione della commedia. Non vi manca l'elemento buffo, rappresentato dalle comiche avventure del leggero e vanesio Polidoro e dagli amori di Vastiano con Checca, l'uno servo di Polidoro, l'altra domestica di Giustina. Ma nell'insieme prevale il patetico. Alla fine, Flaminio, quando è abbastanza sicuro d'esser corrisposto dalla vedova, svela il suo vero nome e la sua condizione e ne chiede formalmente la mano. In seguito di ciò, Agata ritorna, quantunque di mala voglia, al suo Ferdinando, e Vastiano sposa Checca in mezzo alla generale allegria. Polidoro filosoficamente si rassegna. A lui preme soprattutto di non perdere la libertà ed il lieto umore; e, rivolto ai futuri sposi, canta:

Ite a godere, — Ch'io non v'indivio:
D'altre maniere (sic!) — *Goder saprò.*

Digitized by Google

L'ultima sua composizione fu una cantata a quattro voci, commessagli da una delle più nobili ed illustri famiglie dell'Italia meridionale: quella dei principi di San Severo, in occasione delle nozze di Don Raimondo di Sangro e Donna Carlotta Gaetani. Essa fu eseguita su le scene del pubblico teatro di Torremaggiore (provincia di Foggia) nel novembre del 1735. Senonché, per ragioni di salute, il Pergolesi poté musicare la sola prima parte del libretto; onde il lavoro fu dato a terminare al napoletano Nicolò Sabatino, che allora occupava il posto di maestro di cappella nella chiesa dei Girolami in Napoli.

Purtroppo, di questa composizione non altro mi è dato offrire al lettore che notizie biografiche e storiche, perché la partitura musicale è, sino ad oggi almeno, irreperibile.

Ecco intanto il frontespizio del libretto, occupato in massima parte dal borioso, ridicolo elenco dei titoli nobiliari del personaggio, a cui è dedicato:

IL TEMPO FELICE - *Preludio scenico per musica - Alla solenne celebrazione delle Nozze degli Illustrissimi ed Eccellentissimi Signori - D. Raimondo di Sangro, Principe di S. Severo, ecc. - e - D. Carlotta Gaetani - Dell'Aquila D'Aragona - De' Duchi di Laurenzano - Da rappresentarsi nel teatro di Torremaggiore - in quest'anno 1735 - Dedicato all'Illustriss. ed Eccellentiss. Sig. - Il Sign. - D. Niccolò Gaetani - Dell'Aquila D'Aragona - Signore di tutta la Famiglia - Secondo Principe del Regno di Napoli, Decimosettimo Signore - e Principe di Piedimonte, Duca di Sesto di Laurenzano,*

Digitized by Google

Conte di Alife, Utile Signore dello stato di Alvignano, Dragone e Mai-Rano della Baronia di Gioia e suoi Casali, della Baronia di - Capriati, Ciorlano, Fossaceli e S. Maria dell'Oliveto, ecc. Della Real Badia di S. Lorenzo di Capoa perpetuo Compadrone - colli Serenissimi Re di Napoli, Marescial di Campo, Gentiluomo della Camera del Re delle Due Sicilie - Consigliere di Stato - del Gabinetto di Sua Maestà, ecc. - In Napoli, MDCCXXXV.

Nella pagina interna si leggono i nomi dei compositori della musica e degli esecutori:

« Prima parte, musica di G. B. Pergolesi (seguito). Seconda parte, musica del sig. Niccolò Sabbatino, *stante l'indisposizione del primo* ».

Segue l'elenco dei personaggi e dei rispettivi interpreti:

Tempo, Andrea Mansò; *Mercurio,* Biasino Bisucci; *Fortuna,* Niccolò Rigginella; *Aurora,* Francesco di Falco.

Gli esecutori erano quasi tutti artisti di merito non comune; trovo, per esempio, il Mansò a sostenere importantissime parti nei teatri di Napoli e di Venezia, e il Rigginelli (chiamato anche Reginelli, Regginella e La Reginella) sulle scene veneziane e berlinesi.

Il libretto, scritto da un tal Giuseppe Macri, è destituito di ogni valore letterario e poetico; è uno di quei miserabili aborti, di cui fu così ricco il settecento italiano, ammanniti da dilettanti allo scopo di offrire al musicista il pretesto di comporre recitativi, arie e duetti. Fu sincero l'autore,

Digitized by Google

riconoscendo, nella dedicatoria (« Napoli 9 novembre 1735 »), che la sua Musa era « stanca e roca ».

La cantata si divide in due parti. Nella prima comparisce il *Tempo*, raffigurato nella persona di un vecchio dalla lunga barba, con falce in mano; egli rimpiange la giovanile età e lamenta il veloce trascorrere delle ore e la sua continua opera di distruzione:

Ov'è dell'anima
Lo spirto altiero?
Ov'è il primiero
Saldo vigor?

A confortarlo giunge la *Fortuna*, annunziando prossimo a verificarsi un lietissimo avvenimento. Curioso di sapere qual sia questo avvenimento, il *Tempo* invoca l'onnisciente *Mercurio*. Il quale scende dalle nubi ed assicura i due interlocutori che presto s'inizierà per i mortali un'èra di pace e di felicità, in grazia di « una sublime impresa, che oggi disegnerà il cielo »; ma più non dice, perché gli è stato vietato da Giove. E la prima parte termina con un duetto tra la *Fortuna* e il *Tempo*, rimasti in asso con la curiosità insoddisfatta.

Al rialzarsi del sipario, dopo una breve apparizione di *Mercurio* su la scena, immersa nelle tenebre, ecco scendere l'*Aurora*, apportatrice di luce e di letizia ed insieme della lieta novella: la « sublime impresa » è un faustissimo imeneo. Entra allora sfolgorante il *Sole* sopra un carro, ove si trovano, come in apoteosi, i ritratti di Don Rai-

Digitized by Google

mondo e di Donna Carlotta. *Mercurio* canta le lodi degli sposi e le benemerenze delle loro case; la *Fortuna* inchioda ad una quinta la sua ruota, il *Tempo* spezza la sua falce e il componimento si chiude con un inno di gioia a tre.

Eppure questo misero *Preludio scenico* ha la sua importanza storica, in grazia di due illustri nomi, a cui va legato: quelli di Don Raimondo di Sangro e di G. B. Pergolesi.

Lo sposo, di cui allora si celebravano le nozze, giovane di venticinque anni e quindi coetaneo del grande ed infelice Jesino, divenne poi celeberrimo nell'arte militare. Il suo piano di tattica per la fanteria fu adottato da Federico il Grande di Prussia e da Maurizio di Sassonia. Gli si attribuisce l'invenzione di fucili e cannoni di una specie particolare, di una lampada detta perpetua, di macchine idrauliche, ecc.

Ma, per quanto illustri fossero le case dei principi di San Severo e dei Gaetani, per quanta celebrità avesse poi acquistata Don Raimondo, si può essere sicuri che più d'ogni altra cosa deve aver lusingato l'amor proprio dell'oscuro versaiolo il fatto di avere associato in questo libretto il nome suo a quello dell'immortale compositore.

Sette sono i pezzi di cui consta la prima parte del *Tempo Felice*, posta in musica dal Pergolesi; due arie del *Tempo*, due della *Fortuna*, due di *Mercurio* ed il duetto finale tra la *Fortuna* ed il *Tempo*. Essi furono scritti tra il *Flaminio* e lo *Stabat*.

L'autore si accinse a comporli dopo la rappresentazione dell'ultima sua opera drammatica (*Fla-*

Digitized by Google

minio), comparsa su le scene del teatro Nuovo di Napoli nell'autunno del 1735; ma, giunto alla fine della prima parte, fu costretto a sospendere il lavoro da un nuovo e più fiero attacco del morbo inesorabile, che da tempo lo insidiava. Quella preziosa esistenza precipitava verso il suo completo sfacelo!

Digitized by Google

IV.

A POZZUOLI

Lo « Stabat ». - Morte e Onoranze.

Tubercoloso all'ultimo stadio, il Pergolesi fu consigliato dai medici a recarsi a respirar l'aria salutare di Pozzuoli. Trovata quivi ospitalità nel convento dei francescani, egli lasciò a custodia della sua abitazione in Napoli la zia materna, Cecilia Giorgi, che da qualche anno aveva chiamata da Jesi a prestargli i servigi domestici, e, presago della sua prossima fine, verbalmente le fece donazione di tutto ciò che non aveva potuto portar seco.

Scrisse il Villarosa, e, su la sua autorità, ripeterono tutti i successivi biografi del Pergolesi, che, prima ancora di recarsi a Roma, il maestro aveva ricevuto dall'arciconfraternita dei Cavalieri della Vergine de' Dolori incarico di comporre uno *Stabat* da sostituirsi a quello di Alessandro Scarlatti, che da molti anni soleva eseguirsi nella loro chiesa tutti i venerdì di marzo, ed affermò altresì che questa fu l'ultima composizione uscita dalla sua penna, mentre molti, avanti a lui, come il Boyer, il De Laborde, il Burney, il Gerber, ecc., fanno

Digitized by Google

seguire allo *Stabat* la *Salve Regina* in *do minore*, un altro capolavoro.

A dir vero, mancano documenti in proposito; nessuna data, nessuna indicazione trovasi nell'autografo dello *Stabat*, e su tale argomento è muto anche l'archivio dell'arciconfraternita da me consultato. Per altro v'è qualche prova intrinseca che, a mio parere, concorre a dar ragione al Villarosa. Alcuni pezzi dello *Stabat* rivelano una certa stanchezza di fantasia; l'autore prende spesso in prestito, per essi, temi, spunti e giri melodici ad antecedenti suoi lavori, non esclusa la *Salve Regina:* gli ultimi pezzi sono troppo brevi in paragone degli altri della stessa composizione; l'*Amen*, poi, ha una chiusa strozzata; si direbbe l'opera di chi aveva fretta di terminare.

Riguardo al concetto, lo *Stabat* pergolesiano non è una musica sacra nel vero e stretto senso della parola; i suoi canti non hanno nulla a che fare con i canti liturgici. Esso è il lamento della Vergine, il pianto di una madre; dunque è ispirato ad un sentimento profondamente umano.

Riguardo alla forma, l'autore non prese a modello, come crede probabile il Dent, lo *Stabat* di Alessandro Scarlatti; forse, invece, ebbe davanti agli occhi quello di Emanuele Astorga (1681-1736), un altro insigne compositore del « dolce stil novo », di cui però non si conosce alcun lavoro teatrale.

Lo *Stabat* non è certo una composizione perfetta. Non si può negare che essa si risenta alquanto delle condizioni di salute dell'autore. Anche la taccia di monotonia, da alcuni appostale,

Digitized by Google

ha fondamento di verità; se non che, deve riconoscersi che il maestro fa di tutto per evitarla senza scapito della verità: alterna le arie delle due voci; inframmette tra le arie i duetti; varia i tempi, i movimenti e l'estensione dei pezzi; accanto ai minori pone i toni maggiori; né i suoi motivi mancano d'una certa varietà. Se non ci riesce, deve cercarsene la ragione nel contenuto, troppo uniforme, del testo poetico. Acutamente osservò il Grétry che nello *Stabat* la scena è troppo lunga ed eguale, e si sente che il compositore, non ostante i suoi sforzi, non ha potuto trovare molti colori per variare il suo quadro senza uscire dalla verità. Avendo voluto esprimere al vero tante strofe aventi stretta analogia fra loro, egli è caduto necessariamente nella monotonia.

Un altro appunto, che può muoversi allo *Stabat*, è che talvolta (in tre numeri specialmente: il 7°, il 9° e l'11°), il motivo, ben acconcio ad esprimere il senso del principio della strofa, viene ripetuto sopra il seguito della medesima, dove non si adatta più.

Questo difetto, comune, del resto, a tutta la musica da chiesa di quel tempo, si nota anche in altre composizioni sacre di questo autore. Quando si considera che il Pergolesi in tutti gli altri lavori di genere profano è il più scrupoloso seguace del senso poetico, un vero modello di proprietà e verità d'espressione, questo difetto non può rilevarsi senza meraviglia.

Forse, nel musicare il testo latino, i compositori di quel tempo miravano a ritrarne, più che i particolari, il concetto generale, e per concetto

Digitized by Google

generale prendevano quello espresso dai versi iniziali di ciascuna strofa.

Ma, accanto a tali mende, quali insigni e rari pregi non si trovano in questo lavoro? Primi fra tutti, ispirazione sempre elevata, purezza di disegno, vivo e sincero sentimento.

L'elegia di Fra Jacopone, semplice e disadorna, ma così calda di sentimento umano e cristiano, perché ispirata dal più santo dei dolori, allettò il genio d'un gran numero di maestri, da Josquin Desprès (1450-1521) a Giuseppe Verdi; però, o si mostri nella veste maschia e severa ricevuta dalla mano possente del Palestrina, o in quella smagliante di luce e colori, che le fornì la fervida fantasia di Gioacchino Rossini, essa non riesce a produrre negli animi quella commozione profonda e duratura che suol destare, quando è commentata dalle melodie pergolesiane. Gli è che nessuno, quanto il Pergolesi, ha saputo esprimere il dolore e la desolazione con tanta sincerità ed abbandono. Gli è che, per quanto inferiore ad altri dal lato tecnico, questo *Stabat*, semplice e senza pretese, composto per una modesta cappella e da eseguirsi da due sole voci bianche con accompagnamento di quartetto e d'organo, sembra rispecchiare tutti i caratteri di quel lamento doloroso (come l'Ozanam scrisse della elegia di Fra Jacopone), le cui strofe monotone piovono giù come lagrime, sì dolce a un tempo, che ben vi si scorge un'angoscia divina consolata dagli angeli, e sì semplice con quel suo latino popolare, che le donne e i fanciulli l'intendono mezzo per le parole e mezzo per l'affetto. Ecco il segreto del fascino

Digitized by Google

irresistibile che questa musica ha sempre esercitato e, dopo un secolo e mezzo, esercita ancora in coloro che l'ascoltano senza pregiudizi o prevenzioni di scuola. Ecco ciò che dà diritto allo *Stabat* pergolesiano d'essere considerato, nonostante i suoi difetti, un capolavoro immortale.

Lo *Stabat*, se non fu cominciato, certamente fu finito di comporre a Pozzuoli.

Narra la tradizione, raccolta dallo stesso Villarosa, che, consigliato a sospendere il lavoro anche dalla voce amorevole del maestro Francesco Feo, che si recava spesso a visitarlo, l'infelice giovane, sebbene divorato dalla febbre, continuava a scrivere, timoroso di non poter adempire la promessa fatta a chi gli aveva anticipatamente pagato dieci ducati (L. 42,50) un'opera, che, a suo giudizio, non poteva valere più di « dieci baiocchi ». Alla seguente visita del Feo, lo *Stabat* non solo era terminato, ma era già stato spedito all'arciconfraternita. Pochi giorni dopo, il 17 marzo del 1736, il grande compositore esalava l'ultimo respiro. Aveva vissuto ventisei anni, due mesi e tredici giorni!

Eodem (sic) *die* (cioè 17 marzo 1736)
Gio. Batista Pergolese della città di Jesa (sic) *sepolto al Viscovato per esser forastiero have pagato docati Undeci si sono divisi mità al Vescovo et mità al Capitolo pagato et divisi.*

Falco Assessore

Spontaneo corre alla mente il confronto con la fine di un altro grande, grandissimo compositore, Volfango Amedeo Mozart, col quale il nostro, pur

Digitized by Google

come artista, ha tanti spunti di somiglianza. Colpito dalla stessa malattia, anche il Salisburghese morì giovane, nella indigenza, scrivendo il sublime *Requiem*. Ma, più sventurato di lui, l'autore dello *Stabat* fu rapito all'arte troppo presto, perché il suo genio potesse sfolgorare in tutta la perfezione; al suo capezzale di morte mancò la parola confortatrice dei suoi cari; spirato, ne furono gettate le spoglie nella fossa comune della cattedrale di Pozzuoli, dove andarono confuse coll'immenso cumulo di scheletri di coloro che lo precedettero e lo seguirono in quella tomba. Per pagare il funerale, le messe ed alcuni debiti da lui lasciati, si dovettero vendere le povere masserizie ch'egli aveva portate seco da Napoli! (1).

Corse voce che il Pergolesi fosse morto di veleno propinatogli dai suoi rivali, e la voce fu da molti creduta in tempi, in cui non infrequenti erano, tra i musicisti, i casi di morte tragica. Fu creduta e raccolta anche dal poeta Angelo Mazza (1741-1817), il quale ne fece argomento d'un suo sonetto « all'ombra del Pergolese Ristauratore

---

(1) Davanti a questo spettacolo, i giullari della storia avranno più il coraggio d'inneggiare alla munificente protezione artistica dei mecenati napoletani di quel tempo? La fine del Pergolesi è un marchio d'infamia per quel duca di Maddaloni (ai cui servigi il maestro era passato, dopo che si era congedato dal principe di Stigliano), che lasciò morire nell'abbandono e nello squallore chi aveva onorate col proprio genio le sue sale, e permise che ne fosse gettata la salma nella fossa comune.

Digitized by Google

della Musica Ecclesiastica e Teatrale, morto di veleno in Roma (sic) d'anni 22 (sic) ».

Spirato il nipote, Cecilia Giorgi vendette le poche suppellettili, che non poteva recar seco, e fece ritorno in Jesi; ma, appena giunta, lo zio paterno del maestro, Giuseppe Maria Pergolesi, supponendo che tutta la roba da lei riportata da Napoli fosse ereditaria di Giambattista, pretese che a lui spettasse per ragione d'intestata successione. Dal canto suo, la Giorgi sosteneva che, di quella roba, parte era di sua proprietà e parte le era stata verbalmente donata dal nipote, affermando che ciò che questi aveva recato con sé a Pozzuoli, era stato venduto per pagare le spese del funerale ed alcuni debiti. La lite fu composta per interposizione di comuni amici.

La cattedrale di Pozzuoli s'erge su la parte più elevata della città, dirimpetto all'ampio mare. Quivi per lungo tempo le ceneri del Pergolesi giacquero inonorate, finché, circa un secolo dopo la sua morte, un caldo ammiratore di lui, il cav. Domenico Corigliano dei marchesi di Rignano, chiese ed ottenne dal vescovo di porre nella chiesa una lapide commemorativa, la cui iscrizione fu dettata dal marchese di Villarosa, tanto benemerito degli studi pergolesiani:

Digitized by Google

G. B. Pergolesi (?)
Ritratto a olio nella Biblioteca di S. Pietro a Majella, a Napoli.

Digitized by Google

Digitized by Google

A PAX Ω
JOANNI BAPTISTAE PERGOLESIO
DOMO AESI
QUI AB AETATE PRIMA
NEAPOLIM MUSICAE ADDISCENDAE STUDIO CONCEDENS
IN COLLEGIUM SUB TITULO PAUPERUM I. CRISTI ADSCITUS
MUSICIS FACIENDIS MODIS
SUOS INTER AEQUALES LONGE PRAESTITIT
PUTEOLIS DECESSIT XVII KAL. APRIL. AN. MDCCXXXVI
QUO VALETUDINIS CAUSSA SECESSERAT
VIXIT AN. XXVI MENS. II DIES XIII
DOMINICUS CORIGLIANUS
EX MARCHIONIB. RIGNANI EQUES HIEROSOLYMITANUS
NE CLARISSIMI VIRI MEMORIA INTERCIDERET
MON. P.
CAROLO ROSINIO EPISCOPO PUTEOLANO ANNUENTE

Quando, nel settembre del 1890, a spese dei municipi e dei cittadini di Pozzuoli e Jesi, col concorso del Ministero della Pubblica Istruzione, si inaugurarono nel giardino pubblico di Pozzuoli i busti del Pergolesi e del puteolano Antonio Sacchini, questa lapide, che rimaneva nascosta dietro un altare, fu collocata per cura del vescovo locale, monsignor Gennaro De Vivo, sopra la pietra sepolcrale, nella piccola stanza terrena, attigua alla chiesa, dove si apriva la sepoltura dei poveri che ricevette la salma del grande Jesino. In quella circostanza fu murata su la parete destra della stanzetta una nuova lapide con la seguente iscrizione, composta dall'illustre prof. Giovanni Mestica, rappresentante del Ministero della Pubblica Istruzione alla inaugurazione dei busti, e incaricato di pronunziare il discorso commemorativo:

Digitized by Google

A Giambattista Pergolesi — che l'arte musicale innovando — creò — con portentoso genio — la melodia moderna — e ospite di questa città — in note celestiali — lo spasimo dell'Addolorata — alle umane genti significava — giovane e moribondo — nato all'immortalità della gloria — nel dì 21 *settembre* 1890 — *i cittadini di Pozzuoli e di Jesi — posero.*

Del Pergolesi trovasi una statua nel peristilio del bel teatro di Salerno, postavi sin dal 1872, e un medaglione, tra quelli di Giuseppe Haydn e di Sebastiano Bach, su la facciata del nuovo teatro dell'Opéra di Parigi, inaugurato nel 1885. Da molti anni il municipio di Parigi, e di recente quello di Milano, intitolarono al suo nome una delle loro vie. Jesi, la patria del grande maestro, si è mostrata, mi duole di doverlo dire, così poco sollecita e premurosa di onorarne la memoria, che altri luoghi poterono arrogarsi il vanto di avergli dato i natali. Solo verso la metà del secolo XIX si determinò a porre su le mura della casa, ov'egli aprì gli occhi alla luce una meschina lapide commemorativa (1). Solo nel 1883 pensò d'imporre il nome glorioso di lui al suo maggior teatro (2); e per lungo tempo fece vivamente deplorare che, in

(1) Non sono molti anni che il municipio chiamò dal suo nome *Via Pergolesi* l'antica *Via degli Orefici,* nella quale sorge la casa in cui nacque.

(2) In quella circostanza furono poste nell'atrio del teatro, che prima intitolavasi « Concordia », due epigrafi dettate dal prof. Alcibiade Moretti:

Digitized by Google

sì borioso sfoggio che si fa oggi in Italia di marmi, anche per onorare fatue celebrità, non s'innalzasse tra le sue mura un monumento, non dirò per

---

Iscrizione per il nuovo titolo di Teatro Pergolesi dato al Teatro Concordia di Jesi:

GIAMBATTISTA PERGOLESI
TRIONFANDO DEL TEMPO E DELLA FORTUNA
SI FECE PER SEMPRE MAESTRO AI SOMMI NELL'ARTE
CHE SIGNOREGGIA CON LE NOTE LE MENTI
SUSCITA
TEMPESTE E INEFFABILI EBBREZZE D'AFFETTI NEI CUORI
IL CONDOMINIO
NELLA SERA DEL XXX SETTEMBRE MDCCCLXXXIII
IMPOSE RICONOSCENTE A QUESTO TEATRO
IL NOME DEL COMPOSITORE IMMORTALE
ALTISSIMO ONORE DELLA NATIA JESI
E D'ITALIA

Iscrizione inaugurata nel Teatro di Jesi la sera del 30 settembre 1883:

GIAMBATTISTA PERGOLESI
RIFORMATORE FELICEMENTE ARDITO
DELLA MUSICA SCENICA
NELLA SACRA DIVINO
LA BANDA CITTADINA CHE DAL TUO NOME S'INTITOLA
TI SALUTA REVERENTE E COMMOSSA
IN QUESTO TEMPIO DELL'ARTE DRAMMATICA
DOVE ECHEGGIARONO
LE MELODIE SOVRUMANE DELLO S T A B A T
ANGOSCIOSO ADDIO DI UN ELETTO SPIRITO ALLA TERRA
VIVESTI POVERO E SCONSOLATO
MA SORRISE AI BREVI TUOI GIORNI LA GLORIA
NON PERITURA SE PRIMA NON TORNI IL MONDO
ALL'ANTICA BARBARIE

Digitized by Google

magnificare il genio, che da sé grandeggia, ma per testimoniare la gratitudine della terra natìa al più degno dei suoi figli, a quello che la fece conoscere al mondo (1).

---

(1) Nel 1910, ricorrenza del secondo centenario della sua nascita, Jesi gli eresse finalmente un monumento, opera dello scultore fiorentino A. Lazzerini. Contemporaneamente, l'autore di questo libro, concittadino del grandissimo compositore, ne pubblicò una documentata ed esauriente biografia.

Digitized by Google

PARTE SECONDA

LA MUSICA PERGOLESIANA IN EUROPA

Digitized by Google

Digitized by Google

PREMESSA

L'opera di questo musicista fu una meteora che attraversò rapidamente il firmamento dell'arte, lasciando dietro a sé una lunga traccia luminosa, che però non apparve sfavillante se non dopo il suo passaggio.

Se non può recisamente affermarsi, come da molti si è fatto, che la carriera artistica del Pergolesi trascorse tutta fra l'indifferenza e l'ostilità del pubblico, è certo però che ad essa mancò quel vivido e perenne splendore di gloria, che l'infelice maestro avrà più volte vagheggiato nei suoi sogni giovanili.

Il successo, come suol dirsi, *à sensation*, non fu la prerogativa delle opere di questo compositore, come, del resto, non fu né sarà mai la prerogativa delle opere veramente grandi. La fama del Pergolesi cominciò con la sua morte; né poteva essere altrimenti, quando si consideri la breve durata della sua esistenza e la squisita finezza della sua musica, non facilmente accessibile alla intelligenza ed al gusto delle moltitudini. L'ammirazione per le sue opere si fece sentire quand'essa più non poteva compensare il giovane maestro delle lunghe veglie e delle frequenti violenze fatte alla

Digitized by Google

debole sua salute, quando più non poteva scendere come balsamo su quel cuore travagliato da dolori fisici e morali; ma fu ammirazione sincera ed entusiastica, mista a profonda simpatia per il musicista gentile e appassionato, rapito all'arte a soli ventisei anni. Lo *Stabat* e la *Serva padrona* corsero trionfalmente da un capo all'altro l'Europa; di queste e di molte ed altre sue composizioni da teatro, da chiesa e da camera, si diffuse gran quantità di esemplari in manoscritto, che si conservano tutt'ora negli archivi e nelle biblioteche; si fecero edizioni, traduzioni e riduzioni in Francia, in Germania, in Inghilterra, nel Belgio, in Danimarca; al nome del Pergolesi si accompagnarono gli epiteti di *angelico, divino, immortale, Raffaello della musica;* del Pergolesi cantaron le lodi insigni poeti; valorosi artisti ritrassero nel marmo e su la tela gli ultimi istanti di sua vita. Fu un vero culto, insomma, culto di popolo e di dotti, che, sebbene limitato ad alcune sue opere, si è mantenuto egualmente vivo sino ai nostri giorni, vale a dire per oltre un secolo e mezzo, e attraverso a tanto variar di gusti e di scuole.

Per altro, alcuni degli ammiratori del grande artista (la rettorica e la pedanteria furono i suoi più fieri nemici) esorbitarono nella lode, ed attribuirono a lui innovazioni che non gli spettano. Esorbitarono ed esagerarono, ma, tuttavia, non mai sino al punto a cui giunsero i suoi detrattori. Poiché non mancarono, né mancano tuttora, al Pergolesi aspre ed ingiuste censure. Però, se i detrattori del Pergolesi si contano, infinita è la schiera dei suoi ammiratori: ricorderò, tra gl'ita-

Digitized by Google

liani, gli storici e critici Algarotti, Napoli-Signorelli, Mattei, Carpani, Biaggi, Galli, Chilesotti, D'Arienzo, ed i maestri Jommelli, Perotti, Gervasoni, Rossini, Bellini e Mercadante; tra gli spagnuoli l'Arteaga, l'Eximeno ed il Pedrell; tra i francesi e belgi, il Rousseau, l'Arnaud, il D'Alembert, il Marmontel, il Rameau, il Grétry, lo Choron, il Fétis, il Clément, il Lavoix, ecc.. sino al Gevaert ed al Bellaigue; tra gl'inglesi il grande poeta Gray ed il Burney; tra i tedeschi, il Grimm, Adam Hiller, lo Scheibe, lo Schubart, i poeti Wieland, Tieck e Geibel, gli storici e critici Marx, Bitter, Schletterer, Chrysander, Riemann, Kretzschmar e i sommi compositori Beethoven e Wagner.

Digitized by Google

I.

In Italia. - Riproduzioni delle opere pergolesiane nel sec. xviii: a Napoli; a Roma. - Ammiratori del Pergolesi nel sec. xviii: N. Jommelli. - Silenzio del Metastasio; lode degli storici contemporanei. - Esagerazioni dell'Arteaga e del Mattei. - Detrattori: Il Padre Martini; il Paisiello; lo Zingarelli. - Ammiratori nel sec. xix: il Rossini; il Bellini; il Mercadante; storici e critici. - Edizioni e rappresentazioni di opere pergolesiane.

In Italia, da prima a Napoli e a Roma, le due sole città, dove aveva potuto esercitarsi la troppo breve carriera artistica del maestro, poi a Firenze, a Siena, a Parma, a Venezia (i cui teatri furono nel settecento i più famosi d'Italia, dopo quelli di Napoli) e altrove si ripresero le rappresentazioni delle sue opere.

A Napoli si riprodussero le due opere comiche: *Lo frate nnammorato* (in dialetto) e *Flaminio* in lingua italiana mescolata col dialetto, opere che, come si è visto, vi avevano ottenuto, alla prima rappresentazione, miglior successo delle altre. Nel 1738, due anni dopo la morte dell'infelice maestro, l'uditore Ulloa, presentando la lista degli

Digitized by Google

intermezzi da scegliersi per essere eseguiti al San Carlo, accanto ai titoli di quelli del Pergolesi scriveva: « *Questo autore è difonto* (sic), *ma fu uomo grande* ».

È da notarsi che non furono rimesse in repertorio le sue tre opere serie, mentre spesseggiavano su le scene napoletane quelle degli ancor viventi Sarro, Leo e Hasse, e del compianto Vinci. Ho già detto (v. Parte Prima, cap. III) che le opere serie del Pergolesi, anche lui vivente, trovarono freddo il pubblico napoletano, e ne ho spiegate le ragioni. Dopo la sua morte il gusto del pubblico andò peggiorando. L'opera seria, infeudata alle celebrità canore, era più soggetta ai cambiamenti ed al capriccio della moda, di cui quelle celebrità erano i corifei. La musica del Pergolesi, troppo semplice, troppo fine, non era adatta a far figurare le qualità materiali delle voci; onde i cantanti andavano in cerca di quelle opere che si prestassero meglio a questo scopo, per ottenere il quale, spesse volte, suggerivano ed anche imponevano ai compositori mutamenti, interpolazioni, aggiunte. In tal modo i nostri cantanti, se meritano d'essere annoverati fra le maggiori glorie dell'Italia musicale del settecento, debbono bensì considerarsi come la principal causa della decadenza della nosta opera seria; poiché essi pervertirono il gusto popolare e traviarono i compositori.

Per qualche tempo ebbero a Napoli gran voga anche le *cantate* del Pergolesi. Di una delle quattro migliori, *Orfeo*, si pubblicò in questa città una bella edizione.

Si eseguirono anche molte delle sue composi-

Digitized by Google

zioni da chiesa e, più spesso delle altre, la *Messa in fa* a 5 v. e lo *Stabat*. Questa messa, composta, come fu detto, per commissione del duca di Maddaloni, fu, d'allora in poi, per lungo tempo eseguita costantemente ogni anno per la ricorrenza della Natività di Maria nella Chiesa dei Serviti. Mezzo secolo dopo essa conservava ancora lo stesso fascino d'una volta e riusciva ancora a suscitare l'entusiasmo degli ascoltatori. Ecco infatti come ne scrisse, nel 1785, dopo averla intesa a Napoli, il P. Guglielmo della Valle, uomo di finissimo gusto e criterio artistico, autore delle *Lettere Sanesi sopra le belle arti* (Venezia-Roma 1782-86) e delle *Memorie storiche del P. M. Giambattista Martini* (Napoli, 1785):

« La sera dei 17 di questo settembre 1785 fui a sentire la musica dell'Addolorata, nella Chiesa dei Servi di Maria. Allora appunto i suonatori incominciavano il motivo del *Gloria* al primo Salmo del Vespero, e confesso che non ebbi mai più una sorpresa così piacevole: quell'armonia a sé chiamò con la mia l'attenzione universale; il celebre signor Aprile, che intende e sa assai bene l'arte sua, incominciando dal pronunziar bene le parole cantò il versetto che mi rapì al terzo cielo, e appena ebbe finito, stava per ritrattarmi di ciò che scrissi della decadenza della musica, e interrogai un vicino chi fosse quel bravo vecchio maestro di cappella. A un tratto cessò il mio stupore sentendo che la composizione era del Pergolesi. Vedevi i musici rapiti nell'eseguirla, e tutti in un vortice di meraviglia, di piacere e di raccoglimento ravvolti, trasportati gli ascoltanti.

Digitized by Google

« La mattina del giorno seguente si cantò la Messa: nella sinfonia il Pergolesi tutti invitò al silenzio e al raccoglimento con un motivo magnifico, e grandioso. Il *Kyrie* fu breve, ma divoto. Nel *Gloria in excelsis* mi pareva di sentire quella musica fatta dagli Angeli, nunzi ai pastori del novello Messia. Il *Suscipe deprecationem nostram* era così divoto ed affettuoso, che avrebbe mosso una tigre. Eppure io vidi più di un asino a ridere allora, e degli uomini, più duri delle pietre di Tebe, a ciarlare... Alla sera del medesimo giorno 18, il signor Aprile chiuse la musica con una *Salve Regina*, veramente angelica. Il Pergolesi fa grande uso in queste composizioni dei tuoni minori, e poi a un tratto lascia il pennello di Correggio, e piglia quello di Michelangiolo, passando a un tuono maggiore che scuote, e non ti lascia dormire; la sua maniera non è funesta, benché patetica; è frammischiata, e condita dalle grazie, talora ridenti; è così semplice, che si manifesta ad ognuno e pare che ognuno la imiterebbe, quantunque inimitabile; i suoi motivi hanno fra loro un'analogia, ma non monotona; sono ben esposti, non fugge dal motivo, saltando qua e là, come molti fanno, ma persiste fin al fine nell'assunto senza annoiarti. Anche nelle cadenze sembranvi delle ripetizioni; ma sono così belle, come i bei quadri ripetuti da un maestro eccellente, che quanto più li miriamo, tanto più ci allettano. Non passerò senza lode i Signori Duchi di Mataloni, che ordinarono questa musica al Pergolesi e con tanta gelosia la custodiscono, producendola una sol volta l'anno per l'accennate funzioni. E di te, o saggio Pergolesi, cosa

Digitized by Google

dirò, che corrisponda all'impressione, che viva sento tutt'ora della patetica e gratissima tua musica? Non le profane grazie, ma le celesti ti ispirarono i sublimi, i gravi, gli energici motivi del canto a solo, dei duetti, dei ripieni, delle fughe e di quei contrasti, ora degli estremi fra di loro ora dell'uno o dell'altro, o di tutti insieme gl'istrumenti con le voci! Finché vi saranno delle anime sensibili all'armonia e portate al vero e al bello, sarà caro ad esse il tuo nome ».

Roma, secondo alcuni, avrebbe voluto fare ammenda del suo fallo, rimettendo su le scene l'*Olimpiade* poco dopo la morte dell'autore, coprendola di applausi; ma la notizia non è confermata da documenti. Certo è che in questa città uscì, nel 1738, la prima edizione delle quattro migliori cantate del Pergolesi, e ben presto si iniziò la serie delle esecuzioni dello *Stabat*, che senza interruzione si successero fino ai giorni nostri.

L'elenco dei concerti romani con lo *Stabat* del Pergolesi può dirsi inesauribile nella seconda metà del settecento. In casa dei canonici Gagliardi, noti dilettanti di musica, si ripeteva tutti gli anni la sera del Martedì Santo; nel 1759, il 4 aprile, la principessa di Collamare lo fece cantare a Villa Caserta, in via Merulana, dal famoso Giziello e dal Guspelti; nel 1774 fu eseguito nella chiesa dell'Orazione e Morte, dove si trovavano a sentirlo anche i duchi di Cumberland; nel 1782 le tre figlie del pittore Battoni lo cantarono alla presenza dello Czarevich Paolo e della Granduchessa, mentre posavano per farsi il ritratto. Di una esecuzione fatta in casa Flaviani nella Settimana Santa del 1786

Digitized by Google

ci è stata conservata memoria in una specie di autobiografia del musicista roveretano Giacomo Gottifredi Ferrari: « Il giovedì santo » — egli scrive — « fui introdotto col mio *primo violino* all'accademia che teneva ogni settimana la nobil Signora Flaviani... Ciò che mi piacque e mi toccò il più in quell'accademia, fu lo *Stabat Mater* del Pergolesi, eseguito con orchestra, e cantato da due vecchi musici della cappella sistina, con voci deboli e difettose, ma che filavano, modulavano, così che mi tennero colle lacrime agli occhi dalla prima nota sino all'ultima ».

Finalmente, si ha notizia che la celebre composizione pergolesiana fu cantata la sera del giovedì santo dell'anno seguente in casa della Duchessa d'Albany, e il Martedì Santo del 1793 nella galleria del palazzo Santacroce, dove Donna Giuliana Falconieri tenne accademia in onore di un'augusta sua ospite, la principessa Sofia di Svezia.

Gli storici e i critici italiani del settecento, tutti, eccettuato il Padre Martini, inneggiano ai meriti del Pergolesi. Il grande compositore Nicolò Jommelli lo prediligeva sopra tutti i compositori del suo tempo: « Quando le opere del Pergolesi » — disse una volta — « non saranno più tenute in pregio, la vera musica sarà scaduta ».

Notevole è il silenzio del Metastasio. Egli, che nelle sue lettere s'intrattiene così spesso a parlare delle opere e dei maestri del suo tempo, esprime il proprio giudizio sul Vinci, sul Buranello, sul *Sassone*, sul Jommelli, ma non fa mai parola del Pergolesi, che pur rivestì di note due dei suoi melodrammi: *Adriano in Siria* ed *Olimpiade*. Può

Digitized by Google

darsi che il Metastasio non abbia mai intesa alcuna opera seria del nostro compositore poiché, quando egli lasciò Napoli (1724), il grande maestro jesino non era ancora entrato nel Conservatorio, e quando in quella città si fecero sentire i suoi primi saggi, il riformatore del melodramma trovavasi già a Vienna, dove del Pergolesi non fu rappresentata altra opera che *La serva padrona.*

Il Quadrio, l'Algarotti, il Padre Guglielmo della Valle, i due storici spagnuoli, vissuti lungamente in Italia, l'Arteaga e l'Eximeno, il Mattei, i maestri Giannagostino Perotti e Gervasoni, del principio del secolo XIX, ed altri, hanno parole di grande ammirazione per la musica pergolesiana. Se non che alcuni di loro spinsero troppo innanzi le lodi, provocando, come vedremo appresso, una reazione nella critica tedesca. Così, ad esempio, l'Arteaga, finché esaltò nel Pergolesi « la semplicità accoppiata alla nobiltà dello stile, la verità del sentimento, la naturalezza e la forza dell'espressione, la purezza e l'unità del disegno », finché notò che egli « non ebbe altra guida che la natura, né altro scopo che quello di rappresentarla al vivo », e che seppe maneggiare con egual felicità di risultato « i diversi stili, mostrandosi grave e maestoso nello *Stabat*, vivo nell'*Orfeo*, grazioso, vario e piccante, elegante e regolato nella *Serva padrona* », e infine che « portò la melodia teatrale al maggior grado di eccellenza », non uscì fuor dei limiti del vero. Ma cadde nella esagerazione, quando aggiunse che « *niuno* meglio di lui ha saputo ottenere i fini che dee proporsi un compositore; *niuno* ha fatto miglior uso del contrap-

Digitized by Google

Il Teatro Pergolesi, in Iesi.

Digitized by Google

Digitized by Google

punto ove l'uopo lo richiedeva ». Lo stesso deve dirsi del giudizio dato intorno al Pergolesi da Saverio Mattei nel suo *Elogio del Jommelli*, giudizio che qui riferisco, sottolineando quella parte di lode che a me sembra esagerata:

« Surse allora un ingegno armonico, nutrito dalle Grazie e dalle Muse, di delicato orecchio, portato non tanto dallo studio quanto dall'impeto della natura al buono, cioè l'immortal Pergolesi.

« Egli in breve tempo dal mediocre in cui trovò questa musica teatrale, la ridusse al sommo, al perfetto nell'*Olimpiade*... La vita breve di questo Raffaello della Musica impedì che dopo l'*Olimpiade* si potessero avere altri capi d'opera, a riserba del celebre *Stabat*, che in altro genere *toglie ad ognuno la speranza di poterlo eguagliare*... Si può dire che il Pergolesi *niente abbia lasciato da migliorare a' successori* e che da quell'epoca in poi *abbia piuttosto la musica perduto che acquistato vigore* ».

Consideri il lettore che, quando videro la luce i due libri citati (1783 e 1785), se il Haydn non aveva ancora composto né *La creazione* né *Le stagioni*, erano però morti da molti anni il Händel ed il Jommelli, aveva chiusa la sua luminosissima carriera il Gluck e componeva tuttora il Piccinni.

D'altra parte, però, non mancarono al Pergolesi, neppure in Italia, censure soverchiamente severe ed ingiuste. La più nota è quella che pubblicò a pag. VIII della Prefazione al « *Saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo* » il Padre Giambattista Martini. Questa censura fu poi ripetuta con varianti più o meno gravi da tutti

Digitized by Google

i critici, biografi e storici che si occuparono del Pergolesi.

« Questa Composizione del Pergolesi » — scrive il P. Martini — « se si confronti coll'altra sua dell'Intermezzo intitolato *La serva padrona,* si scorge affatto simile a lei, e dello stesso carattere, eccettuatine alcuni pochi passi ». E poco appresso chiama quella delle due composizioni « *una stessa,* STESSISSIMA *musica* ». Dai periodi che seguono al citato chiaramente si rileva che tale *somiglianza perfetta* di carattere riguarda non tanto la forma quanto, e più specialmente, l'*espressione;* talché — a giudizio dello storico bolognese — il Pergolesi avrebbe (nientemeno!) confuso il tragico (poiché lo *Stabat* fu da lui, come dagli altri del suo tempo, trattato alla teatrale) con il comico, adoperando musica « atta ad esprimere sensi burlevoli e ridicoli » — son sue parole — « per esprimere sentimenti pii, devoti e compunti », egli, che tra i contemporanei fu il più scrupoloso seguace della verità d'espressione, tanto che il Grétry poté esclamare: « *Pergolèse naquit, et la vérité fut connue!* ». Di eguale nei due lavori non v'è che la parte materiale della composizione, i procedimenti formali. Dire che lo stile dello *Stabat* è « lo stesso, stessissimo » di quello della *Salustia,* del *Prigionier superbo,* dell'*Adriano* e dell'*Olimpiade,* drammi passionali, è giusto in parte ed è stato notato anche in questo studio; ma appaiare nel campo dell'espressione *La serva padrona,* piena di brio e di fine comicità, in un sol passo velata, poiché il testo lo esige, di una tinta melanconica e sentimentale (vedi l'aria di Serpina nel secondo

Digitized by Google

intermezzo: « A Serpina penserete »), con lo *Stabat,* patetico sempre, anche dove l'occhio legge « Allegro », è — sia detto senza mancare di riguardo al dottissimo storico — un'eresia.

Al giudizio del Padre Martini si accostarono, aggiungendo del proprio qualche altra censura, i maestri Paisiello e Zingarelli. I loro pareri intorno al merito del Pergolesi ci sono stati tramandati dalle persone che ebbero intimità con essi.

Tra i numerosi manoscritti lasciati da Agostino Gervasio, appassionato ricercatore di memorie napoletane, alla Biblioteca dei Gerolamini in Napoli, ho visto certe interessanti « Osservazioni Musicali intorno a' Compositori Napoletani, ricavate dalla Conversazione col Sig. Paisiello ». Ecco ciò che riguarda il Pergolesi: « Scrisse il divino *Stabat* stando ai servigi del Duca di Maddaloni, appena uscito dal Conservatorio. Dice Paisiello che, *se Pergolesi avesse vissuto dippiù, non sarebbe stato tanto stimato quanto lo è al presente.* La sua *Olimpiade,* l'intermezzo della *Serva padrona,* una *Messa* ed altre composizioni rimasteci di lui non sono altro che lo *Stabat Mater,* in cui pur sono delle incoerenze, cioè taluni versetti che sono scritti *senza senso ed espressione,* come il motivo dell'*Eia Mater,* che risente del buffo ».

Corretto in altro luogo di questo libro l'errore cronologico, non mi tratterrò qui a ribattere la affermazione che tutte le opere del Pergolesi siano tra loro eguali, vale a dire che il maestro fu tanto scarso d'idee da ricopiarsi continuamente; essa è abbastanza confutata dai numerosi esempi riferiti nel presente libro; né qui ripeterò, riguardo alla

Digitized by Google

accusa d'incoerenza e di mancanza d'espressione mossa allo *Stabat,* ciò che hó già detto, esaminando questo lavoro. Farò soltanto rilevare che quell'ipotesi, « *Se Pergolesi avesse vissuto dippiù,* ecc. », ha tutta l'aria di insinuazione, e mal cela un senso di malignità e d'invidia (1).

È bene rammentare che il Paisiello più volte osò venire al paragone col Pergolesi, egli che tanto si adontò e prese così ignobile vendetta dell'*audacia* del giovane Rossini. Rivestì di note gli stessi libretti dell'*Olimpiade* e della *Serva padrona,* che avevano servito al maestro jesino; ma non riuscì a superarlo. Si permise anche di metter le mani su la più famosa delle sue composizioni, deturpandola coll'aggiunta degli strumenti da fiato; e di ciò soleva menar vanto.

Quale sarà il significato di quelle sue semioscure parole? Giudicò egli (come potrebbe indurre a credere il contenuto del periodo seguente) esaurito a ventisei anni il Pergolesi, ed incapace, anche se fosse vissuto più a lungo, di creare opere più perfette di quelle composte fino allora? In tal caso, io, che ho già evidentemente dimostrato che dalla *Morte di San Giuseppe* all'*Olimpiade* la carriera artistica del Pergolesi fu una continua ascensione, ho tutte le ragioni di affermare il contrario, cioè che, se il grande Jesino avesse avuto tempo di perfezionare con lo studio le straordinarie doti naturali e creare il suo vero e completo capola-

(1) È noto che di malignità e d'invidia non fu scarso l'animo del Paisiello. Informino le vite del Cimarosa, del Guglielmi e del Rossini. (Florimo, op. cit. II, 275-76).

Digitized by Google

voro, come fu concesso ad altri, se ne sarebbe immensamente avvantaggiata l'arte italiana, e con essa la fama dell'autore. Che se poi il Paisiello intese dire che il merito del Pergolesi fu esagerato dai posteri, e l'ammirazione per le sue opere provocata non tanto dai loro pregi intrinseci, quanto dalla pietà che destano i disinganni, la fiera malattia e la precoce fine dell'autore, è lecito chiedere come mai un successo, basato su la compassione e su la simpatia, per quanto viva e meritata, possa accompagnare costantemente le opere d'un maestro presso tutti i popoli d'Europa, e mantenersi invariabilmente entusiastico per più secoli. E inoltre, se proprio in quel torno ebbero morte precoce, in circostanze non meno compassionevoli e nel colmo della rinomanza, altri insigni compositori della stessa scuola napoletana, quali il Vinci, avvelenato a 40 anni, il Terradellas, suicidatosi o ucciso pure a 40 e Giovanni Francesco De' Majo, rapito dalla tisi a 25, perché mai solo per il Pergolesi si sarebbe verificato il caso a cui volle alludere il maestro tarantino?

Il giudizio di Niccolò Zingarelli ci è riferito dal Florimo. « Parlando del Pergolesi », — scrive lo storico dei conservatorî napoletani — « (lo Zingarelli) si fe' lecito dire che la fama di cui godeva questo maestro era di molto superiore al suo merito; e che lo *Stabat* era l'opera più incompiuta che potesse immaginarsi; poiché, toltone il primo versetto *Stabat mater*, tutto il rimanente era musica più comica e teatrale che sacra, aggiungendo che nello *Stabat* eranvi frasi che si trovavan nella *Serva padrona*. Più di tutti i pezzi disapprovava

Digitized by Google

altamente l'ultimo, perché diceva bene espresse le prime parole: *Quando corpus morietur*, non già le ultime: *Paradisi gloria;* ove, a suo dire, doveva trovar musica da esprimere il *Paradisi* ». Povero Zingarelli! Anche del *Matrimonio segreto* del Cimarosa sentenziò che « è un'opera scritta bene, ma niente di più ». La critica, dunque, non era il suo forte; tanto che quel finissimo spirito di Gioacchino Rossini soleva dire di lui che, per imporre la propria opinione, aveva l'accortezza di discutere di musica coi letterati e di letteratura coi musicisti. Certo egli non avrebbe osato parlare in tal modo alla presenza dello stesso Rossini o di Vincenzo Bellini, due fra i tanti insigni musicisti italiani che resero omaggio ai meriti del Pergolesi.

Narra l'illustre critico G. A. Biaggi che in uno dei colloqui avuti col Rossini in Parigi, nel dicembre del 1858, essendo venuti a parlare dello *Stabat* pergolesiano, l'autore del *Guglielmo Tell* uscì in queste parole: « Lo udii per la prima volta a Napoli eseguito da due dilettanti, e con tutto ciò ne fui commosso fino alle lagrime. Nel suo genere quella musica raggiunge l'ultima bellezza ». Il Bellini poi, il cui temperamento artistico aveva tanta rassomiglianza con quello del maestro jesino, nutriva, al pari del Grétry, tale predilezione per la musica dell'*angelico Pergolesi* (così soleva chiamarlo), che ne imparò a memoria tutte le opere. Un giorno, essendo ancora adolescente, fu trovato dal Florimo con gli occhi gonfi di lacrime, mentre sonava al pianoforte lo *Stabat;* richiesto del perché di tanta commozione, rispose all'amico: « E come non piangere al contemplare questo su-

Digitized by Google

blime poema del dolore? Quanto sarei felice se nella mia vita avessi la fortuna di creare una melodia tenera e appassionata che almeno somigliasse ad una di queste! Questo vorrei, e dopo sarei contento di morire giovanissimo come il povero Pergolesi ».

Nell'ottocento, dunque, il culto del Pergolesi, anziché intiepidire, si ravvivò in Italia. Nel secondo ventennio del secolo, quando ancora del grande maestro non si avevano che scarse ed incerte notizie e dai più ignoravasi persino il nome della sua vera patria, il marchese di Villarosa pubblicò in Napoli un'interessante memoria intorno alla vita di lui, coll'intento principale di rivendicare alla città di Jesi il vanto di avergli dato i natali. Poco dopo, come già dissi, per cura ed opera del medesimo marchese e del cav. Domenico Corigliano, fu posta una lapide commemorativa nella cattedrale di Pozzuoli. Storici e critici, quali il Carpani, il Pisani, il Florimo, A. Galli, il D'Arienzo, il Chilesotti ed altri, dedicarono al Pergolesi, nelle loro opere, pagine riboccanti d'entusiasmo.

Della *Serva padrona*, dello *Stabat* e della *Salve Regina* furono date alla luce accurate edizioni dalle Case Ricordi di Milano e Guidi di Firenze. La Casa Ricordi pubblicò del grande maestro anche alcune *arie* nella raccolta del prof. Parisotti. In questi ultimi anni l'attenzione degli studiosi si rivolse altresì ai lavori strumentali del grande Jesino. Il prof. Alessandro Longo di Napoli curò la edizione Ricordi dei bellissimi Trii, ridotti a sonate per violino con accompagnamento di pianoforte, ed il prof. Giulio Azzoni pubblicò una edi-

Digitized by Google

zione critica della *Sonata in Re maggiore per Clavicembalo.*

Lo *Stabat* è stato costantemente eseguito, può dirsi, ogni anno nelle principali città d'Italia, specialmente durante la settimana santa, fino a che la nuova scuola di musica sacra non è venuta a bandirlo dal novero delle composizioni religiose. La *Serva padrona* è più volte comparsa su le scene dei nostri più importanti teatri. Le più recenti rappresentazioni dell'importante intermezzo furono quelle date al Teatro Manzoni di Milano (carnevale 1892-93) e al Nazionale di Roma (carnevale 1891-92 e marzo 1898). Aggiungerò in fine che i casi veri o leggendari della vita del grande ed infelice maestro porsero argomento ad una fiorita di racconti, drammi, melodrammi ed opere d'arte.

Per altro l'Italia non ha pagato tutto il suo debito verso l'insigne musicista. Non basta che sia stato finalmente sciolto il voto, da lungo tempo fatto, di erigergli un ricordo marmoreo nella terra che gli diede la vita. Questo monumento, più che altro, servirà a mostrare agli stranieri che la terra natale del Pergolesi si è ricordata, benché tardi, di onorare la memoria del suo gran figlio. V'è un altro, più solenne, imperituro, *aere perennius* che l'Autore dello *Stabat* si costruì colle proprie mani, e che giace tuttora nascosto agli sguardi dei più: le sue opere. È dovere della patria di trar fuori dai polverosi scaffali degli archivi e delle biblioteche questi monumenti del suo valore ed esporli all'ammirazione dei popoli. Dovrà sempre l'Italia mostrarsi seconda a tutte le nazioni civili nel rendere onore alle sue glorie?

Digitized by Google

II.

La musica italiana in Francia sul principio del sec. XVIII. - Carlo de Brosses. - « La serva padrona » a Parigi nel 1746. - « La serva padrona », « Tracollo » ed « Il maestro di musica » a Parigi nel 1752-53 e nel 1754-55. - La « Querelle des Bouffons ». - Ammiratori del P. nel sec. XVIII: il Rousseau; il Grimm; il D'Alembert; l'Arnaud; il Saint-Non; il Marmontel; il Rameau. - « La serva padrona » a Parigi nel sec. XIX. - Influenza del Pergolesi in Francia. - Il Grétry e la musica pergolesiana. - Lo « Stabat » a Parigi nei sec. XVIII e XIX - Il Berlioz e lo « Stabat » pergolesiano. - Ammiratori nel sec. XIX: il Lavoix; il Fétis; il Clément; l'Halévy; il Pougin; il Bellaigue.

In Francia, sul principio del settecento, per ignoranza delle migliori opere italiane, o per eccessivo sentimento nazionale, la nostra musica non aveva molti partigiani.

Il fondatore dell'opera francese, il fiorentino Lulli, era morto sin dal 1687, ma la sua scuola proseguì ad imperare sulle scene della Francia sin oltre la metà del secolo XVIII con le opere di lui

Digitized by Google

e con quelle dei suoi numerosi continuatori, tra cui primeggiarono il Colasse, il Campra e, sopra tutti, il Rameau (1683-1764), il quale reggeva lo scettro del teatro musicale francese appunto allora che per la prima volta si fecero sentire a Parigi le note della *Serva padrona*. Quando, nel 1702, l'abbate Rauguenet, ritornato dall'Italia, pieni gli orecchi ed il cuore delle grazie della musica nostra, pubblicò un « *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras* », nel quale osava dichiarar superiore la musica italiana a quella della scuola lullista, s'ebbe contraria quasi tutta Parigi, e suscitò una viva disputa, che finì con la vittoria dei difensori della musica e dell'onor nazionale: il Lecerf de la Viéville e i redattori del grave « Journal des Savants ». Secondo ciò che afferma Carlo de Brosses, le principali accuse che i Francesi movevano alla nostra musica erano quelle della frivolità e della mancanza d'espressione. Il presidente del Parlamento di Digione, nelle sue lettere dall'Italia, che vanno dal 1739 al 1740, difende con calore le nostre opere dalle tacce dei suoi connazionali, ne addita loro i pregi, ne spiega la struttura, in tutto dimostrando spesso buon gusto e fine criterio. Egli è innamorato della musica italiana, ma in special modo gusta ed ammira quella del Pergolesi. « È il mio autore d'affezione » — scrive. — « Ah! il bel genio, semplice e naturale! Non è possibile scrivere con più facilità, grazia e buon gusto! ». Nel settembre del 1739 egli assistette ad una rappresentazione della *Serva padrona*, datasi in un modesto teatro di provincia a San Giovanni in Persiceto

Digitized by Google

(poco lungi da Bologna), e ne rimase così entusiasmato, che ne acquistò subito dal direttore di orchestra la partitura per portarsela in Francia.

Sei anni dopo che il de Brosses aveva compiuto il suo viaggio per il nostro paese, compariva per la prima volta il capolavoro pergolesiano su le pubbliche scene di Parigi, e precisamente il 4 ottobre 1746. « I comici italiani » — così leggo nel *Mercure de France* di quel giorno — « hanno dato sul loro teatro la prima rappresentazione della *Serva padrona*, commedia in due atti, accompagnata da due balletti (divertissements). È una specie d'opera comica italiana, mista di prosa. L'*ouverture* aggiuntavi è del Sig. Paganelli, stimato in Francia e in Italia. Non ci sono che due attori cantanti e un personaggio che non parla, *Scapino*. Il Sig. Riccoboni sosteneva la parte d'*Uberto*, vecchio dominato da *Serpina*, sua serva... I due balletti, che dividono e terminano questo spettacolo, sono assai divertenti e d'una composizione vivace e leggiera. La parte di *Serpina* era affidata alla Sig.a Monti, amabilissima italiana, che non aveva cantato mai sui nostri teatri. Con vivacità e intelligenza fu eseguita anche la parte d'*Uberto*, cosa, del resto, naturalissima, essendo essa sostenuta dal Sig. Riccoboni ». Piacquero dunque gl'intermezzi pergolesiani, ma non fermarono l'attenzione dei musicisti e dei critici, se non quando si porse l'occasione di udirli una seconda volta.

Nel maggio del 1752, Eustachio Bambini, direttore d'una piccola compagnia di cantanti italiani, fu scritturato con regolare contratto, da un tal Roussalet, impresario di Rouen, per dare in quel

Digitized by Google

teatro una serie di rappresentazioni d'intermezzi ed opere comiche italiane dal 1° novembre 1752 sino al mercoledì delle Ceneri del 1753. Senonché l'Opéra di Parigi, allora, come sempre, gelosissima dei suoi privilegi, avuta notizia di quel contratto, lo fece annullare con un decreto reale, e scritturò per conto suo la compagnia italiana. Questa, venuta a Parigi, cominciò le sue rappresentazioni su le scene dell'Opéra il 2 agosto del 1752 con la *Serva padrona*.

Facevano parte di quella compagnia: Pietro Mannelli, il Guerrieri ed il Lazzari; Anna e Caterina Tonelli, la Rossi e la Lazzari, cantanti, che in Italia, dove allora abbondavano insigni artisti di canto erano considerati di second'ordine. Le altre produzioni, date dalla stessa compagnia sino al termine della scrittura (febbraio 1754), furono 12; alcune di esse appartengono ad altri insigni campioni della scuola napoletana d'allora, come Rinaldo da Capua, Leonardo Leo, e Niccolò Jommelli. Il fatto che i cantanti italiani esordirono con *La serva padrona* dimostra che anch'essi la ritenevano superiore al resto del repertorio.

Esecutori di quest'intermezzo furono Anna Tonelli e Pietro Mannelli. Per la circostanza si stampò una seconda edizione del libretto pubblicato dalla vedova Delormel per la rappresentazione del 1746. Ne fu anche stampata la partitura. Dall'« Avertissement » che la precede sappiamo che l'intermezzo fu presentato al pubblico con qualche mutilazione « per soddisfare l'impazienza degli spettatori ». Ecco la relazione che il *Mercure de France* del settembre 1752 pubblicò di quello

Digitized by Google

spettacolo, ed insieme il giudizio che diede intorno alla musica:

« Martedì 1 agosto, si soppresse il prologo d'Alcide (*Acis et Galatée*, vecchia opera del Lulli) e gli fu sostituita *La serva padrona*, intermezzo italiano, più un nuovo ballo pantomimico... L'intreccio è ben poca cosa, e, se il poeta ha qualche merito, questo, tutt'al più, si trova nel dialogo che è molto naturale... Tutto il merito di questo lavoro risiede nella musica che non si saprebbe mai lodare abbastanza, e che gode in Italia e all'estero della più grande reputazione: essa è del famoso Pergolese, autore di alcune altre belle opere, e specialmente di uno *Stabat* e d'una *Salve Regina*, molto ammirati dai conoscitori. Era d'augurarsi, per il progresso dell'arte, che quest'illustre musicista non fosse stato rapito al principio della sua carriera. Il recitativo della *Serva padrona*, secondo il gusto italiano, è molto naturale; è una vera declamazione musicale, sostenuta da un accompagnamento semplicissimo, e tuttavia assai armonioso. Noteremo, tra gli altri, quello, col quale comincia il monologo d'Uberto, nel secondo atto, e che è seguito dall'aria: « Sono imbrogliato ». I diversi sentimenti da cui è agitato l'attore vi sono fedelmente resi e dal canto e dall'orchestra. Riguardo alle ariette e agli altri pezzi, bisognerebbe citarli tutti per additare tutte le bellezze di questo lavoro mirabile per genio, spirito, espressione e verità... L'intermezzo è stato preceduto da una *ouverture* del Telemann, il cui *adagio* è abbastanza armonioso, ma il *presto* alquanto fiacco. In generale questa *ouverture* par che contrasti troppo

Digitized by Google

col preludio del primo monologo della *Serva padrona,* scritto con altro gusto e ben superiore ad essa ».

Lieta accoglienza ebbero anche gli altri due intermezzi pergolesiani: *Il maestro di musica,* eseguito il 19 settembre dello stesso anno e ripetuto poi l'anno seguente, e il *Tracollo,* rappresentato il 1° maggio del 1753 e riprodotto nel novembre del 1756 sulle scene della Comédie Italienne, rimpastato e presentato sotto il titolo *Le Charlatan* da Carlo Sodi, un romano stabilitosi da gran tempo a Parigi, famoso mandolinista e allora maestro di musica della Sig.a Favart. Ma né queste né le altre opere del repertorio riuscirono ad ottenere gli applausi entusiastici che ogni sera suscitava *La serva padrona,* la quale in breve divenne l'intermezzo prediletto del pubblico. Da un registro delle riscossioni alla porta del teatro dell'Opéra risulta che l'incasso serale, finché fu data, dal giugno al 1° agosto 1752, l'*Acis et Galatée* del Lulli, oscillò dai quattrocento ai duemila franchi, ma, quando nelle rappresentazioni successive si pensò d'intramezzarvi *La serva padrona,* superò sempre l'ultima cifra! La completa novità nel modo di trattar la commedia musicale colpì fortemente gli animi dei francesi: « Bisognava » — così il contemporaneo Laharpe — « che si sentisse a Parigi una nuova musica, perché si pensasse ad esaminare quella che si aveva o che si credeva di avere, e per chiedersi alfine qual'era la ragione di quella noia che regnava sempre più grave all'Opéra, specialmente per coloro che avevano passata l'età di andare a cercare uno svago fuori del teatro. La

Digitized by Google

musica dei comici italiani fece conoscere all'orecchio un piacere tutto nuovo; quella ricchezza, quella varietà d'espressione contrastavano fortemente con gli effetti ordinarii degli spettacoli dell'Opéra ».

A mio credere il Laharpe era troppo severo verso la musica francese, poiché le opere del Lulli e del Rameau hanno pregi, come forma elaborata, maestria e forza drammatica, per cui vanno ammirate anche oggidì; ma è certo che le opere italiane le superano in grazia e naturalezza, in facilità e ricchezza melodica. In virtù di queste doti la nostra musica si guadagnò subito tra il pubblico francese partigiani numerosi ed ardenti; i quali, non esitando di esprimere le proprie opinioni in modo assai vivace sui giornali e nei pubblici e privati ritrovi, provocarono una non meno viva reazione da parte dei sostenitori della musica nazionale. « Tutta Parigi » — son parole del Rousseau, il più fervente partigiano della musica italiana — « si divise in due partiti più appassionati di quello che sarebbero stati se si fosse trattato di una questione religiosa o d'un affare di stato. L'uno rappresentato da pochi ma veri conoscitori dell'arte, uomini dall'alto intelletto e profondo sapere, sosteneva la musica italiana; l'altro, composto di dilettanti, più numeroso e potente per l'appoggio della corte e dell'alta aristocrazia, sosteneva la musica francese. Il piccolo drappello dei primi si riuniva all'Opéra sotto il palchetto della regina, mentre il numeroso gruppo degli aderenti al partito contrario prendeva posto sotto il palchetto del re. Ecco com'ebbero origine i nomi dei

Digitized by Google

due partiti, famosi allora, del «*coin du roi*» e «*coin de la reine*». Capi del *coin de la reine* erano il Grimm, il Rousseau, il Diderot ed altri enciclopedisti; del *coin du roi* l'abbate di Voisenon, Pietro de Morand ed altri, tutti di gran lunga inferiori ai loro avversari. Primo ad entrare in lizza fu il Grimm con la sua *Lettre sur Omphale* (Paris 1752), poi il Rousseau con la sua *Lettre à M. Grimm* (Paris 1752) e più vivacemente con la *Lettre sur la musique française* (Paris 1753), nella quale, con quel tono dogmatico e paradossale che egli sapeva coprire con le attrattive del suo stupendo stile, dichiarò che i Francesi non avevano musica né potevano averla. È impossibile descrivere l'effetto prodotto a Parigi da questa seconda lettera: i cantanti e i sonatori dell'Opéra bruciarono il Rousseau in effigie nel cortile dell'Académie Royale de musique, e, nonostante il felice incontro della sua opera *Le devin du village*, i direttori del teatro gli tolsero il diritto di entrata che gli spettava per contratto. Un immenso numero di opuscoli uscì per le stampe l'uno più violento dell'altro, nei quali si prendeva di mira principalmente il Rousseau. Alla questione non fu estranea neppure la stessa corte, giacché dal partito del *coin du roi* si volle far credere che vi era impegnato l'onor nazionale; onde M.me di Pompadour fece del tutto per assicurare il trionfo della musica del gran teatro dell'Opéra su quella degli antagonisti. Il partito dell'arte nazionale, volendo contrapporre un'opera francese alla *Serva padrona*, pensò di creare un successo artificiale a *Tithon et l'Aurore*, nuova opera del narbonese Mondoville, mediocre

Digitized by Google

GIAN GIACOMO ROUSSEAU

Digitized by Google

Digitized by Google

compositore, che aveva però saputo accaparrarsi la potente protezione della Pompadour. La sera della prima rappresentazione, avvenuta il 9 gennaio del 1753, la platea del teatro dell'Opéra fu occupata dai gendarmi della casa reale, dai moschettieri e dalla cavalleria leggera, cosicché i sostenitori della musica italiana dovettero cercar posto nei corridoi. In tal modo l'opera non avendo altri giudici che i partigiani del *coin du roi*, ottenne un facile trionfo. La corte allora credette di por fine alla contesa e di far dimenticare per sempre ai parigini la musica italiana, congedando i *bouffons*. Ma, se questi furono cacciati, restò la *Serva padrona*, alla quale era riserbata una vittoria ben più solida e clamorosa di quella già riportata, tale da ridurre al silenzio gli avversari e da guadagnarsi perfino il loro favore.

Al caffè Procopio, dove solevano darsi convegno il Rousseau, il Grimm e molti altri del *coin de la reine*, capitava anche il Tolosano Pietro Baurans, *répétiteur* del Collegio Luigi il Grande, recatosi da poco a Parigi per mettere a profitto la sua abilità di verseggiatore e di musicista. Assistendo assiduamente alle animate discussioni di quella eletta accolta d'ingegni, e sedotto dalla calda eloquenza del Rousseau, erasi anch'egli gettato con entusiasmo nel numero degli ammiratori della musica italiana e in ispecial modo della *Serva padrona*, che ne era considerata il più perfetto campione. Avendo inteso più volte affermare, che il maggior ostacolo che impediva di comprendere e gustare tutte le bellezze di questo capolavoro era la cattiva traduzione del testo italiano, la quale ob-

Digitized by Google

bligava i cantanti a deturpare con mutazioni la musica, egli intraprese una traduzione letterale e ritmica ed ottenne che per adattarlo alla musica non fosse necessario neppure il cambiamento di una nota. « Fino ad ora » — scriveva il Grimm — « i capolavori della musica italiana ci sono stati presentati sotto una tal veste francese da far perdere alla musica tutto l'effetto della sua espressione. I riduttori credettero di poter sostituire alle parole italiane d'un'aria parole francesi quali che si fossero, così che al posto di quattro versi italiani, la cui declamazione trovasi ordinariamente *nuancée* nelle arie in modo sublime, essi ponevano alla meglio due o tre pagine di parole francesi. Per costoro, insomma, non si trattava di far altro che di scandir parole quali che si fossero sopra arie che sono, per espressione, capolavori dell'arte e del genio. Ora però un tale Baurans ha messo in esecuzione un disegno più sensato: ha preso a tradurre quasi letteralmente l'intermezzo della *Serva padrona,* conservando intatta la musica del sublime Pergolese ». Così la *Serva padrona* divenne *La servante maîtresse,* che, rappresentata alla « Comédie Italienne » la sera del 14 agosto 1754, fu accolta con indescrivibile entusiasmo. Esecutori ne furono la Signora Favart e Rochard, buoni artisti. « Quest'intermezzo » — così il Grimm — « è eseguito alla « Comédie Italienne » con immenso successo; tutta Parigi corre a sentirla con una specie di entusiasmo: e il redattore delle *Nouvelles littéraires*: « La *Serva padrona,* che ha avuto circa 100 rappresentazioni al teatro dell'Opéra, è giunta ora (agli ultimi di gennaio 1755) alla 96ª alla Comédie Italienne ».

Digitized by Google

Altre notizie ed altri giudizi su questo spettacolo trovo nel contemporaneo *Dictionnaire des Thèâtres de Paris*: « Mercoledì 14 agosto 1754, fu rappresentata *La servante maîtresse*, ecc., in seguito a *La campagne*, commedia in un atto del signor Chevrier, che le servì di prologo. Terminò lo spettacolo il balletto *Les montagnards*. Dopo la comparsa degli *Amours de Bastien et Bastienne* e della *Servante maîtresse*, in questo teatro si considera come caduta un'opera che non riesca a sostenersi per 30 o 40 sere di seguito. L'intermezzo pergolesiano ed il talento della signora Favart e del signor Rochard riconciliarono i Francesi di buon senso con la musica italiana, di cui si temeva che i miserabili *chantres* che l'eseguirono all'Opéra li avessero disgustati per sempre. Così dopo tanti intrighi e tanti contrasti, la musica italiana riusciva vittoriosa dalla lunga lotta (1); quasi tutto il repertorio che i cantanti italiani aveano fatto sentire all'Opéra fu tradotto, ed altre partiture di opere simili furono fatte venire espressamente dall'Italia. « In nessun luogo » — scriveva il Grimm — « la musica italiana fu tanto applaudita quanto in Francia, dove ha visto sorgere in suo favore tutti i grandi uomini della nazione, tutti gli artisti di prim'ordine, tutte le persone intellettuali, in fine, che hanno preso interesse a

(1) E fu vittoria tale da far credere ai contemporanei annientata per sempre la musica francese. Per parecchi anni il pubblico parigino disertò il teatro dell'Opéra per correre ai concerti di musica italiana, e dovette passare del tempo prima che l'Opera francese si riavesse dal colpo ricevuto.

Digitized by Google

questa questione senza prevenzioni e senza pregiudizi ».

Però nessun'altra opera del repertorio riuscì a suscitare tanta ammirazione quanta ne suscitò la *Serva padrona.* « Disgraziatamente » — osservava l'autore della citata *Histoire anédoctique et raisonnée du Théâtre Italien* — « di tanti autori pochissimi si sono avvicinati al loro modello ». Gli è che, se alcuni di questi intermezzi pareggiavano in brio e facilità *La serva padrona,* se altri superavano, anche, in artificî tecnici un lavoro composto a 23 anni, nessuno poteva tenergli fronte per sostenuta comicità, lontana da ogni volgare effetto, nessuno superarlo in signorile eleganza, in gentilezza di sentimenti e, sopratutto, nella costante, scrupolosa ricerca della verità di espressione.

Sembrava che i Parigini non sapessero saziarsi mai dall'ammirare e applaudire il capolavoro pergolesiano. Il *Mercure de France* dell'Ottobre 1754 riferiva che su la fine di quel mese continuavano ancora frequentatissime le rappresentazioni della *Servante maîtresse,* ed aggiungeva: « Coloro i quali per capriccio e parzialità non vollero sentirla all'Opéra, ora ne sono diventati ammiratori entusiastici e accorrono in folla alla Comédie Italienne. Le bellezze di questa musica, che non si saprebbe mai troppo ammirare, hanno finalmente conquistato il favore universale. Adesso tutti sanno che n'è autore il celebre Pergolesi, morto assai giovane, ma vissuto abbastanza per la sua gloria. Dopo morto, gli Italiani gli hanno decretato il titolo di *divino,* e tutte le nazioni glielo hanno confermato ».

Digitized by Google

Alle lodi entusiastiche della stampa, rappresentate dall'opinione popolare, si aggiungevano quelle, non meno calde e più autorevoli, dei più eletti ingegni della Francia contemporanea. In tutti i suoi scritti d'argomento musicale Giangiacomo Rousseau parla con la più viva ammirazione « de ce premier musicien de son temps et du nôtre ». Quand'egli, o nella *Lettre sur la musique française* o nel *Dictionnaire de musique*, vuol mostrare esempi d'arte insuperabili per espressione ed unità di melodia, cita quelli della *Serva padrona*, del *Maestro di musica* e del *Tracollo;* quando cerca modelli di duetti, sia nel genere serio che nel sacro e nel buffo, la sua scelta cade sul primo versetto dello *Stabat* e sui duetti « Nei giorni tuoi felici » dell'*Olimpiade* e « Lo conosco a quegli occhietti » della *Serva padrona*. I suoi giudizi intorno a queste composizioni come quelli di persona che (son parole del Fétis), senz'essere molto addentro nella teoria e nella storia della musica italiana, ebbe, per ciò che riguarda l'estetica, vedute giuste ed elevate ed un raro intuito artistico, sono stati da me riferiti qua e là nel capitolo dedicato all'analisi delle opere stesse.

Il D'Alembert chiamava l'autore dello *Stabat* il Raffaello della musica italiana, e lamentava che fosse stato rapito sì presto all'arte chi diede ad essa uno stile vero, nobile e semplice, dal quale purtroppo si allontanarono i compositori italiani che lo seguirono. L'abate Arnaud, nella prefazione alla traduzione francese della celebre satira di Benedetto Marcello « Il teatro alla moda » (1760), scriveva: « Dopo il Vinci, l'*immortale*

Digitized by Google

Pergolese recò maggiore scienza e maggiore esattezza nel disegno, maggiore elevatezza e fierezza nell'espressione, più grazia e verità nel colorito musicale ». Il Saint-Non affermava che « tutte le opere del *divino* Pergolese portano l'impronta del genio, e sono state dopo la sua morte riguardate come modelli in tutti i generi dell'arte; ond'è che egli meritatamente si annovera tra i più grandi musicisti che si conoscano ».

Il Marmontel sosteneva che « la musica del Pergolesi aveva fatto sentire ai Francesi gli effetti del numero e della misura, le gradazioni dei chiaroscuri, l'intelligenza dei disegni, l'insieme e l'unità dell'accompagnamento con la melodia, il gran secreto del periodo musicale nella costruzione delle arie ».

Infine il grande Rameau, che alcuni vorrebbero far passare per un dispregiatore della musica italiana, il Rameau, aspramente e ingiustamente combattuto nel nome dell'autore della *Serva padrona,* confidò un giorno all'abate Arnaud che se egli avesse avuto trent'anni di meno, sarebbe corso in Italia e avrebbe preso a modello il Pergolesi, assoggettando la sua armonia a quella verità di declamazione che dev'essere la sola guida dei compositori ».

Tra le più recenti riproduzioni della *Serva padrona* in Francia mi piace di citare quelle che furono date dall'Opéra-Comique di Parigi nel 1862 e nel 1889. Nel 1862 l'intermezzo pergolesiano ebbe ad interpreti il basso Gourdin ed un mezzo-soprano, che per la prima volta si presentava sulle scene dell'Opéra-Comique, la Galli-Marié. Questa

Digitized by Google

giovine cantante, dotata di voce non molto estesa, ma di grande abilità drammatica, vi ottenne un entusiastico successo. Per la circostanza fu dato incarico all'insigne musicista e musicologo belga, F. A. Gevaert (così benemerito dell'arte musicale italiana) di rivedere l'antica partitura della *Servante maîtresse* col testo tradotto dal Baurans per adattarla alle moderne esigenze. Egli però non osò fare molti cambiamenti e si limitò ad istrumentare per quartetto l'accompagnamento del recitativo, che, in origine, era riserbato al cembalo. Vi fu unita, a guisa di ouverture, una sonata di A. Scarlatti, istrumentata per quartetto dallo stesso Gevaert. La casa editrice Girod pubblicò una riduzione per pianoforte e canto di questo intermezzo, preceduta da una notizia storica. Si eseguì per venticinque sere. Anche allora, come nel 1754, si levò dalla stampa parigina un inno unanime di ammirazione. Il notissimo critico Paolo Scudo (1806-1864) nato in Italia, ma naturalizzato francese, inserì nella *Revue des Deux Mondes* un lungo articolo apologetico; il Lassalle ed il Toinan dedicarono al famoso intermezzo molte pagine del loro importante annuario: *La musique à Paris pendant l'année* 1862; e un distinto amatore di musica, Francesco De Villars (1825-1879), pubblicò un opuscolo intitolato: *La serva padrona, son apparition à Paris en* 1752, *son influence, son analyse, querelle des bouffons.* Quantunque il titolo prometta molto più di quanto contiene il libro, troppo breve ed affrettato per poter trattare esaurientemente siffatto argomento, tuttavia vi si leggono giuste e sensate osservazioni sopra alcuni punti

Digitized by Google

dell'intermezzo e molte notizie intorno alla *querelle des bouffons*. Un maggiore sviluppo merita la parte riguardante l'influenza esercitata dal capolavoro pergolesiano su l'arte musicale in Francia. Poiché questa non fu né leggiera né effimera. I Francesi debbono alla *Serva padrona* la rivelazione di un'arte nuova, quella della commedia musicale. In un tempo di tanta sensualità in cui il piacere aveva così largo posto nella vita sociale, la commedia lirica era ancora ignota a Parigi. V'erano, è vero, alle *Foires Saint-Germain* e *Saint-Laurent* molti teatri, nei quali si davano a profusione, sotto il nome di opere comiche, brevi rappresentazioni intramezzate da canzonette. Ma quelle pasquinate, più o meno scollacciate, usurpavano un titolo che non potevano dar loro le canzoni da cui erano condite.

La comparsa della *Serva padrona* a Parigi fu il vero punto di partenza dell'opera comica francese. Su questo intermezzo furono modellate le composizioni di Monsigny, del Grétry, i principali creatori dell'*opéra-comique*, la quale, per merito dei due citati maestri e d'una lunga serie d'altri di gran valore come il Philidor, il Dalayrac, l'Isouard (nel settecento), il Boieldieu, l'Hérold, l'Halévy, l'Auber e l'Adam (nel secolo decimonono), costituisce una delle maggiori glorie della Francia musicale. Il Monsigny assistendo nel 1754 ad una rappresentazione della *Servante maîtresse* ne ricevette una così viva impressione, che da quel momento si sentì tormentato dal bisogno di scrivere anch'egli per le scene, e, datosi a tutt'uomo allo studio, cinque anni dopo fece rappresentare

Digitized by Google

al teatro *de la Foire* gli *Aveux indiscrets*, che iniziarono la sua brillante carriera di compositore d'opere comiche. Il Grétry narra nelle sue memorie che l'udizione di alcune rappresentazioni di opere del Pergolesi e del Buranello date da una compagnia italiana nel teatro di Liegi, sua patria, decise della sua vocazione; confessa di aver sempre fatto oggetto particolare dei suoi studi le composizioni del primo di questi maestri, che egli reputava *il più grande* della scuola napoletana d'allora. « Io amavo » — scrive — « la musica del Buranello, del Piccinni, del Sacchini, del De Majo e del Terradellas, ma amavo di più quella del Pergolese... La sua musica mi è sempre piaciuta più di ogni altra... Verso questo genere mi chiamava la natura ».

In molti luoghi delle medesime memorie egli parla con entusiasmo dei meriti insigni di questo compositore. « Ciò che maggiormente ammiro in lui è la verità della declamazione, indistruttibile come la natura », qualità ch'egli adoperò per tutto il corso di sua vita ad applicare alla musica francese. « Pergolèse naquit » — esclama — « et la vérité fut connue! »; e chiama la perdita del divino Maestro, rapito nel fior degli anni, *un'irreparabile sventura per l'arte*.

Delle altre composizioni del Pergolesi la Francia non conobbe che lo *Stabat*, di cui si fece colà un gran numero di edizioni, la *Salve Regina* per soprano, che del pari ebbe l'onore di molte ristampe, l'*Orfeo* che meritò d'esser posto tra « les modèles les plus parfaits en tout genre » dallo Choron nei suoi *Principes de composition des Ecoles*

Digitized by Google

d'Italie (1808), e più tardi, l'aria di Megacle nell'*Olimpiade* (« Se cerca, se dice... ») inserita dal Gevaert (insieme con il recitativo ed aria del basso nel *Tracollo* e coll'aria di Colagianni nel *Maestro di musica* già note ai Parigini) nella sua raccolta *Les gloires de l'Italie*. Si conservano inoltre nelle biblioteche e negli archivi della Francia molte altre composizioni pergolesiane, manoscritte, specialmente di genere sacro. Le vere e proprie opere buffe (da non confondersi con gli intermezzi) e le opere serie del Pergolesi rimasero sconosciute ai Francesi. A questo proposito non posso lasciar passare sotto silenzio un'ipotesi messa innanzi dallo storico Arturo Coquard. Egli scrive che, se nel 1752 la lotta tra la musica italiana e la francese si fosse svolta nel campo dell'opera seria, l'Italia avrebbe avuto la peggio, perché i francesi non avrebbero durato fatica ad avvedersi « fino a qual punto gli italiani sacrificavano la espressione al bel canto ed alla virtuosità più molesta ». E aggiunge: « Sarebbe bastato, per far la prova, scegliere le opere serie più applaudite al di là delle Alpi, come il *Demofoonte* del Leo e l'*Adriano in Siria* dello stesso Pergolesi, e contrapporre ad esse il *Dardanus* del Rameau ». Io non conosco il *Dardanus*, né posso fare raffronti; ma non ignorando il gusto allora dominante nel pubblico francese, e ben sapendo che il Pergolesi *non sacrificò mai* l'espressione al bel canto ed alla virtuosità, ho ragione di credere che, se si fosse presentato su le scene parigine l'*Adriano in Siria* (che non fu però, come scrive il Coquard, una delle opere serie del Pergolesi più applaudite, ma anzi una delle più

Digitized by Google

sfortunate) o l'*Olimpiade*, avrebbe ricevuto un'accoglienza non meno calda di quella toccata agl'intermezzi ed allo *Stabat* dello stesso autore.

La prima esecuzione dello *Stabat* pergolesiano a Parigi avvenne il 16 giugno del 1753 nella sala dei *concerts spirituels*. La parte vocale fu affidata a due cantori della cappella reale: Dota e Albanese. Ecco la relazione che ne diede il *Mercure de France*: « Lunedì sedici (giugno 1753). Diede principio al concerto una sinfonia; poi si eseguì per la prima volta lo *Stabat Mater* del signor Pergolesi, mottetto celebre in tutta l'Europa, e che dal giorno in cui ne venne annunziata la esecuzione, attrasse l'attenzione di tutta Parigi. Però fu meglio accolto dai conoscitori che dalla moltitudine. I pezzi che ebbero maggior successo furono il preludio meraviglioso, un duetto che apre lo *Stabat* e l'a solo « Vidit suum dulcem natum ». È impossibile spingere più oltre l'espressione del dolore e della tenerezza. Ma ciò che più meraviglia è l'arte usata dall'autore nel variare il movimento dei diversi pezzi senza cambiare l'espressione. Per esempio, nel secondo pezzo: « Cuius animam gementem » che ha un movimento assai vivo, il compositore ha saputo mettere un'espressione di dolore che i conoscitori avvertirono, ma che forse non fu resa abbastanza fedelmente dalla esecuzione. Si sarebbe desiderato ancora che alla fuga « Fac ut ardeat cor meum » che fece poco effetto nel concerto, si fosse sostituito il duetto « Quis est homo qui non fleret », che non è inferiore ad alcun altro pezzo del mottetto. In qualunque modo si vogliano giudicare queste osservazioni, è certo

Digitized by Google

che il successo dello *Stabat* è stato assai grande, fu dato cinque volte di seguito e ne fu chiesta una sesta replica ». Questo fatto accrebbe il rispetto degli avversarî della musica italiana, tanto che il Diderot ironicamente scriveva: « Converrebbe proibire con ordine della polizia, ad ogni persona di qualsiasi qualità e condizione di fare eseguire lo *Stabat* del Pergolesi. Questo *Stabat* dovrebbe esser bruciato dalle mani del boia ».

D'allora in poi lo *Stabat* comparve più volte nei concerti spirituali di Parigi. Una solenne esecuzione ne fu data anche al teatro dell'Opéra (ribattezzato allora col nome di « Théâtre de la République ») nella settimana santa del 1800 (cioè dell'anno VIII della Repubblica). Il successo fu immenso; l'editore Pleyel ne pubblicò subito una riduzione con accompagnamento di pianoforte ed organo. E ciò avveniva nel momento appunto, in cui, come vedremo appresso, certi critici di Berlino credevano di avere totalmente screditato, annientato il capolavoro pergolesiano con le loro pedantesche censure.

Questa composizione, che anche nel secolo XIX ebbe in Francia innumerevoli esecuzioni, trovò un formidabile detrattore in Ettore Berlioz, l'unico, per quel che io so, degl'insigni compositori francesi che abbia dato a divedere di non aver compreso il Pergolesi. Già nei suoi *Mémoires* egli dichiara di apprezzar poco « son trop fameux *Stabat* »; e sin qui nulla di male. Spirito megalomane, sembra che non sentisse ammirazione se non per il difficile, il complicato ed il ricercato, e tenesse a vile ogni manifestazione d'arte semplice e

Digitized by Google

naturale. Ma quando il capolavoro pergolesiano fu cantato, nel 1842, a Parigi, egli ne diede nella *Revue et Gazette Musicale* un giudizio, che rispecchia troppo la sua natura di critico non di rado aspro, pungente ed eccessivo, talvolta anche ingiusto, come nel presente caso:

« Que dire du *Stabat Mater* de Pergolèse?... Ah! « ma foi! il y aurait peut-être au sujet de Ce *Stabat*, « des nouveautés Assez piquantes à dire. Par e- « xemple: si on s'avisait de prétendre qU'il a volé « les quatre-vingt-dix-neuf Centièmes de sa répu- « tation! si l'on avouait Hardiment que, pour quel- « ques belles strophes Expressives et d'un beau « caractère, il y en a qui ressemblent à de *vieux* « *airs de danse*, qui rappellent les grâces du Mar- « quis de Mascarille et du vicomte de Jodelet, « d'Autres qui ne sont que des *exeRcices de contre-* « *point sans idées mélodiques quelconques*. Cela je « le crois fermement, et ce n'est pas d'hier que j'ai « malheureusement acquis cette conviction! » (1).

Le lettere maiuscole, come si vede, messe insieme, compongono la parola *Cauchemar* (incubo)!

Del resto, anche nel secolo XIX e ai dì nostri, il Pergolesi è tenuto in altissimo concetto da distinti musicologi e musicisti connazionali del Berlioz. « Noi lo troviamo » — scrive di lui il Lavoix — « ai due poli della musica, in teatro, con *La serva*

---

(1) Questo tono, tra il bernesco e lo sprezzante, fu usato dal Berlioz nel giudicare il merito di altri compositori italiani di gran valore. Basterà qui citare il Rossini, il Bellini ed il Palestrina, al quale osò negar genio ed ispirazione!

Digitized by Google

padrona, opera piena di eleganza ed amabile sensibilità, e in chiesa con lo *Stabat*, composizione che non è altro che un grido di dolore vivo e profondo ».

Il Fétis chiama *La serva padrona* « un capolavoro di melodia spirituale, d'eleganza e di verità drammatica, dove il genio del musicista trionfò della monotonia di due soli personaggi, che non lasciano quasi mai la scena, e d'una orchestra ridotta alle proporzioni d'un quartetto ». Quanto poi allo *Stabat*, afferma che « poche composizioni religiose di stile concertato sono d'un'espressione così toccante come il primo versetto e il *Quando corpus* ».

Lo stesso giudizio dà del famoso intermezzo il Clément, e classifica lo *Stabat* nel novero dei « capolavori di musica sacra », aggiungendo che in esso « regna una profonda sensibilità ed un'espressione sostenuta piena di tenerezza, di compassione e di amore ».

Un aneddoto della vita dell'Halévy ci mostra che questo illustre compositore, non solo studiò, ma intimamente gustò e sopra ogni altra predilesse la musica del grande Jesino. Pochi giorni prima di morire l'autore dell'*Ebrea* si fece portare in camera lo spartito della *Serva padrona*, e, sedutosi al piano, pregò la maggiore delle sue figlie che gliene cantasse alcune arie.

Infine, Arturo Pougin non esita a dichiarare il Pergolesi « artista immortale », mentre Gustavo Chouquet gli prodiga entusiastiche lodi, e Camillo Bellaigue gli dedica uno dei suoi più geniali studi critici. « *La serva padrona* » — egli scrive — « è

Digitized by Google

ammirabile per due ragioni; dapprima per lo spirito, per il movimento, per la chiarezza, per la vivacità, per il brio, per la gioventù che vi si rispecchia, una gioventù quasi insolente e sicura di sé stessa; è in secondo luogo ammirabile per l'osservazione morale e per lo studio dei caratteri. È una meraviglia di musica drammatica e di psicologia musicale ad un tempo. Da questo piccolo intermezzo, come da un germe, come da un seme, son nate l'opera buffa italiana e l'opera comica francese; in questa è come diluita l'essenza dell'opera del Pergolesi, ma, se sono più sviluppate, sono forse meno profonde. Dopo la *Serva padrona*, il *Barbiere di Siviglia* sembra superficiale, la *Dama bianca* sentimentale e il *Domino nero* un vaudeville addirittura. Nella *Serva padrona*, in questa figlia del genio, si ritrova una robustezza tale, così unita, così solida, come non si incontra in nessun altro lavoro... Non meno bello è lo *Stabat Mater*. Pergolesi aveva con tanta nobiltà, con tanta tenerezza, con tanta purità espresso le umane sofferenze, che egli non ebbe che a seguire l'impulso naturale dell'anima sua per esprimere degnamente le sofferenze divine...». E chiude con le seguenti parole l'interessante lavoro: «Noi prendiamo qui congedo dalla melodia italiana. Dopo averla scorta o piuttosto intraveduta sotto la polifonia del Pierluigi, l'abbiamo vista svilupparsi, progredire ed acquistare con Marcello tutta la sua forza, tutta la sua grazia con Pergolesi, e dare, per dir così, nella medesima stagione, i frutti coi fiori. Per quanto grandi siano i maestri che verranno di poi, essi non sorpasseranno mai l'autore dei

Digitized by Google

Salmi e quello dello *Stabat Mater;* un canto solo di Mozart potrà eguagliare le bellezze delle melodie d'un Pergolesi, ma Mozart non è italiano, ossia non lo è che a metà. Due volte, alla fine del secolo XVI e nella prima metà del secolo XVIII, il genio musicale italiano ha realizzato l'ideale, ha portato fino alla perfezione due forme dell'arte: la polifonia vocale e la melodia ».

Digitized by Google

Giambattista Pergolesi
in un disegno di fantasia (secolo xix).

Digitized by Google

Digitized by Google

III.

« La serva padrona » in Germania nei secoli XVIII e XIX. - La musica sacra del Pergolesi in Germania. - Riduzioni e adattamenti dello « Stabat » e della « Salve Regina »: l'Hiller e l'Overbeck. - Culto del Pergolesi nel sec. XVIII: l'Heinse e il Wieland. - Detrattori ed ammiratori: il Forkel e il Kirnberger; il Marpurg ed il von Dittersdorf; lo Schulz; l'Eberhard, lo Spazier. Il popolo tedesco non condivide il giudizio dei critici pedanti - Culto del P. dalla fine del sec. XVIII a tutto il XIX. - Sua influenza su l'arte tedesca. - Ammiratori del P. nel sec. XIX: i poeti Tieck e Geibel; il Beethoven ed il Wagner. - I più recenti studi sul P. del Bitter, del Chrysander, dello Schletterer. - Il giudizio d'un ceciliano e quello del dott. Riemann. - La « Pergolesi-Gesellschaft » di Monaco di Baviera.

Molti anni prima che in Francia, *La serva padrona* fu conosciuta dal pubblico tedesco. La sera dell'8 febbraio 1740, quattro anni soli dopo la morte dell'autore, fu eseguita nel teatro di corte a Dresda, come intermezzo al *Demetrio* del maestro Hasse. Sosteneva la parte di *Serpina* Marghe-

Digitized by Google

rita Ermini, e quella di *Uberto* il marito di lei, Cosimo Ermini; due cantanti, che, sin dal 1725, si trovavano al servizio dell'Elettore di Sassonia. Nello stesso anno si rappresentò anche a Monaco di Baviera; il 15 ottobre 1746 a Vienna (Reale ed Imperiale Teatro); nel 1752 a Schwetzingen (Baden), dove l'anno seguente fu cantato il *Tracollo* dello stesso autore; nel 1760 a Brunswick (Nuovo Teatro). Tutte queste rappresentazioni si fecero in lingua italiana. Nel libretto, che servì per il teatro di Brunswick, il testo ha di fronte una traduzione tedesca, ma goffa, pesante e non bene adattata alla musica. La prima versione ritmica in lingua tedesca del capolavoro pergolesiano fu fatta nel 1803 per il teatro di Brema, su le cui scene comparve sotto il titolo *Das Dienstmädchen als Gebieterin.*

La trovo poi eseguita sotto il titolo di *Zofenherrschaft* al Teatro Nazionale di Berlino nel marzo del 1810, e nel settembre dell'anno medesimo a Darmstadt sotto quello di *Die gebieterisch Magd.* A Berlino le parti di *Serpina* e *Uberto* erano sostenute da due insigni cantanti: Teresa Eunicke e G. Gern. Dal libretto pubblicato per la circostanza si rileva che il testo fu liberamente tradotto da R. Al. Herklotz, e che la musica era « per la maggior parte » del Pergolesi. Infatti l'intermezzo fu preceduto da un'ouverture del maestro Guglielmi, e alla parte di *Serpina* furono aggiunte un'arietta tolta dalla *Serva padrona* del Paisiello ed un'aria, che non si trova nella partitura originale del Pergolesi, né in quella francese dal titolo *La servante maîtresse.*

Digitized by Google

Più tardi P. Cornelius fece per il teatro di Monaco una traduzione di questo intermezzo, molto migliore di quello del Herklotz; e più recentemente un'altra se ne pubblicò per cura del maestro H. M. Schletterer, tanto benemerito degli studi pergolesiani. Essa fu preposta alla riduzione per canto e pianoforte, fatta dallo stesso Schletterer e stampata dal Rieter-Biedermann di Lipsia e messa in commercio anche in opuscolo separato. L'ultima traduzione tedesca che io conosco, è quella pubblicata sotto il titolo *Die Magd als Herrin* dall'editore Senff di Lipsia nel 1890.

Rappresentazioni del capolavoro pergolesiano, coronate dal più lusinghiero successo furono date, tra il 1880 e il 1883 in Amburgo, Lipsia, Augsburgo e Castel Dornburg (presso Weimar), e, recentemente, la sera del 29 maggio 1909, al Teatro Imperiale di Vienna, come chiusura del congresso internazionale dei musicologi, convocato in quella città in occasione del centenario del Haydn.

Insieme con la *Serva padrona* furono eseguite due opere in un atto del compositore tedesco: *L'isola disabitata* e *Lo speziale*. « Lo snello e gaio intermezzo del Cigno di Jesi » — così scriveva l'egregio critico, prof. D'Angeli, rappresentante del liceo musicale pesarese al congresso — « sul cui libretto si cimentò inutilmente anche la penna ben esperta del Paisiello, diretto dalla bacchetta sapiente e vibrante del Weingartner, cantato dal Weidmann e dalla Gutheil-Schroder, fu quello che piacque di più al pubblico viennese e congressista: fu sostituita al recitativo secco la recitazione in lingua tedesca, una recitazione qualche vol-

Digitized by Google

ta esagerata da parte del Dottor Pandolfo, ma graziosissima e briosa da parte della irresistibile Serpina. Se si fosse per caso pensato di mostrare ne « Lo Speziale » una superiorità di sviluppo comico e di risorse istrumentali rispetto alla ingenuità classicamente pura dell'intermezzo del Pergolesi, rappresentato per la prima volta un anno dopo la nascita di Haydn, si sarebbe fatto un calcolo sbagliato: la musica del Pergolesi segue con tanta grazia e tanta naturalezza le inutili arrabbiature del Dott. Pandolfo, i capricci e le vittorie di Serpina, risponde così genialmente, non dico ai sentimenti, ma perfino ai gesti degli attori che, udendola, non si desidera né di più, né di meglio. Nell'opera buffa di Haydn, lavoro senza dubbio fine e molto più goldoniano che non si aspetterebbe, c'è però sempre una gran precauzione di concepire e concludere la linea del pezzo con la stessa regolarità con cui si scriveva il *quartetto* o la *sonata* ».

Le varie edizioni che uscirono in Germania dello *Stabat*, della *Salve Regina*, d'una delle messe, ecc., come il gran numero di copie manoscritte di queste composizioni e d'altre dello stesso genere che si conservano negli archivi e nelle biblioteche di chiese, società ed istituti tedeschi, dimostrano di quanta popolarità abbia sempre goduto presso quella nazione anche la musica sacra del Pergolesi.

Alcune delle composizioni sacre del Pergolesi subirono anche riduzioni e adattamenti in Germania. Uno dei più notevoli fu quello, a cui fu assoggettato lo *Stabat* per opera di Giovanni Adamo Hiller (1728-1804). Fu questi un valoroso cri-

Digitized by Google

tico e storico musicale, vissuto lungamente in Lipsia, autore di operette popolarissime in Germania, e molto benemerito della cultura musicale del suo paese. Invaghito delle bellezze del capolavoro pergolesiano, incaricò il grande poeta Klopstock di comporre una parafrasi (o *parodie*, come suol chiamarsi con parola greca francesizzata) in versi d'ugual ritmo dei latini, e la sottopose alla musica dello *Stabat*. Questa *parodie* vide la luce in Lipsia nel 1774, con accompagnamento di pianoforte; due anni dopo ne uscì, pure in Lipsia, una ristampa in partitura, nella quale la parte vocale fu dal Hiller ridotta a 4 voci, e la strumentale aumentata dai flauti e dagli oboe. La prima edizione è preceduta da un'interessante prefazione che mi piace riferire:

« Questa riduzione per pianoforte dello *Stabat Mater* del Pergolesi non è stata pubblicata per le persone dotte, che conoscono tanto i pregi quanto i difetti dell'autore, ma piuttosto per la numerosa schiera di amatori di musica, che hanno una certa abilità nel canto e nel suono del piano, e che in luogo di disquisizioni critiche cercano un serio divertimento, quale, secondo una sentenza di Seneca, dev'essere quello d'ogni uomo. Poiché qui non si offrono arie da danza o da scena comica, ma canti che esprimono i dolori del nostro Redentore e i sentimenti che essi ispirano nel nostro cuore in modo così vivo e parlante, *che non merita d'esser chiamato uomo chi può ascoltarli senza sentirsi commosso*. Sien grazie al grande cantore del Messia, il quale tanto profondamente e giustamente comprese l'espressione della musica pergo-

Digitized by Google

lesiana e seppe trovar pensiero e parole tali, che farebbero stupire il compositore italiano, se ancor vivesse e potesse leggere il testo tedesco adattato alle sue note. *Io non esito a dichiarare che nessuna musica ha mai prodotta dal principio alla fine tanta commozione quanta questa del Pergolesi* con la parafrasi tedesca del Klopstock.

« Nell'adattare il testo io non ho seguito che il mio criterio ed il mio sentimento. Se però talvolta io sarò venuto meno al concetto del celebre autore, basterà a farmi ottenere perdono l'assicurazione che, trattandosi di una *composizione da me tanto amata,* io non ho nulla risparmiato per la miglior riuscita del mio lavoro. La partitura che servì per questa edizione è la copia d'un'altra copia; del resto, anche la partitura incisa in rame in Inghilterra, è una copia, e, per giunta, scorretta. Così io ho dovuto prendere per guida il mio senso critico e rifare la partitura come suppongo che avrebbe fatto il Pergolesi stesso, tolte le piccole varianti richieste in qualche punto dall'adattamento del testo tedesco. Poiché il provento di questa edizione è destinato a beneficio di una pia istituzione, non credo necessario di raccomandarla.

Johann Adam Hiller ».

Un trattamento consimile toccò, circa lo stesso tempo, alla *Salve Regina* per opera di Cristiano Adolfo Overbeck di Lubecca, dottore in legge ed autore di canzoni e melodie popolari tenute in pregio ai suoi dì.

Questi compose un canto funebre in tedesco e

Digitized by Google

l'adattò alla musica del Pergolesi. Ne fu fatta una edizione con accompagnamento di pianoforte in Lubecca nel 1785, anche questa a scopo di beneficenza, e precisamente a favore dell'istituto dei poveri di quella città.

Altri illustri ammiratori tedeschi del Pergolesi, nella seconda metà del secolo XVIII, furono lo Schubart, il Heinse, il Reichardt, il Dittersdorf e il Wieland. Cristiano Schubart (1730-1791), poeta popolare ed esteta rinomato, in parecchie sue pubblicazioni si occupò del Pergolesi, che proclamò « uno dei più grandi geni musicali che l'Italia abbia prodotto ». Guglielmo Heinse (1749-1803), letterato insigne, noto per le traduzioni della *Gerusalemme liberata* e dell'*Orlando furioso*, critico musicale di finissimo gusto, amava la musica italiana, ed in special modo quella del Pergolesi, intorno ai cui meriti s'intrattiene spesso nei suoi scritti. In uno dei suoi *Dialoghi*, egli stabilisce un confronto tra l'*Olimpiade* del Pergolesi e quella dello Jommelli: la prima è paragonata ad un bel quadro di Raffaello, dove tutto è semplicità e verità, mentre nell'altra son troppo evidenti l'esagerazione e l'artificio. Nella musica pergolesiana si sente la natura, l'umanità nel suo ingenuo candore e nella sua forma ed espressione pastorale, mentre le bellezze dello Jommelli scaturiscono da un temperamento più evoluto e raffinato; la sua musica ha forme più gagliarde, sviluppate, atletiche. Riguardo allo *Stabat*, che ha sopravvissuto a tutte le opere dello Jommelli, non escluso il celebre *Miserere*, il Heinse lo considera come la migliore delle composizioni pergolesiane, « un capo-

Digitized by Google

lavoro, nel quale regna un profondo e sincero sentimento cristiano ». Anche della cantata *Orfeo* e della *Salve Regina* egli dà un favorevolissimo giudizio.

Il grande poeta Cristoforo Martino Wieland (1733-1813), l'autore dell'*Oberon*, fece una traduzione ritmica del testo latino dello *Stabat* per essere sottoposta alla musica pergolesiana, e la pubblicò nel *Teutscher Mercur* del 1781, dichiarando che si era accinto a quel lavoro « per render più vivo e completo ai tedeschi il godimento prodotto dall'udizione di un oratorio, *che resterà eternamente unico nel suo genere* ». E più innanzi aggiunge che « quelle semplici e rozze rime latine dovevano avere un gran valore, se erano state capaci di elevare un'anima come quella del Pergolesi alla più alta ispirazione, e suggerirle melodie ed armonie, delle quali alcuno ebbe a dire: « Mentre tu piangi la spada confitta nel lacero seno della madre di Dio, gli angeli ti ascoltano e lagrimano con te ».

A questi entusiastici apprezzamenti fanno vivo contrasto le acerbe ed ingiuste censure, mosse in Germania allo stesso compositore da alcuni fegatosi critici, su lo scorcio del secolo XVIII. Fu un momento di breve, ma violenta reazione, iniziata da un musicologo di gran nome, Giovanni Nicola Forkel (1749-1818), storico eruditissimo ma pesante, e compositore mediocre ed arido. Nel tradurre in tedesco le *Rivoluzioni del teatro musicale italiano* dell'Arteaga, si sentì irritato dalle lodi che questo scrittore prodiga (a dir vero con soverchia misura) al Pergolesi, e commentò il passo

Digitized by Google

con le seguenti aspre e maligne parole: « Si vede che l'autore, come un vero italiano (1), ebbe davanti agli occhi non la verità e l'imparzialità, ma soltanto la gloria della sua patria. Lo *Stabat* del Pergolesi col suo contegno pio e devoto ha per il passato ingannato molti inesperti dilettanti (2), come un'ipocrita bigotta; non possedendo meriti intrinseci né vera espressione di pietà, con la finzione ha saputo acquistarsi la loro lode. Ma ora che tale ipocrisia è stata scoperta, i conoscitori affermano che questa composizione è da capo a fondo *meschinissima* e *piena di errori*, ed il pubblico comincia a sbadigliare durante l'esecuzione. E perché dunque dovremo anche noi continuare a chiamare un capolavoro questo *Stabat* e a tenere in concetto di grande e inimitabile l'autore di un'opera così scadente e *degna d'uno scolaretto?* » (3).

L'immeritata condanna, inflitta alla composizione pergolesiana, provocò, naturalmente, numerose e vivaci risposte. In difesa del Pergolesi si levò anche la voce d'un musicologo non meno autorevole del Forkel, Giovanni Federico Reichardt (1752-1814), il quale occupa un posto eminente anche nella storia del *lied* tedesco. « Non nostrum

(1) Stefano Arteaga era invece spagnolo.

(2) Chiama *inesperti dilettanti* (per citare i soli tedeschi del suo tempo) il Hiller, il Reichardt, il Dittersdorf, l'Overbeck e il Heinse?

(3) Il Forkel fu anche il più fiero ed accanito denigratore del Gluck. Leggasi ciò che egli osò scrivere contro il grande riformatore dell'opera nel primo volume della sua *Musikalisch-kritisch Bibliothek*. Gotha, 1778; pag. 53.

Digitized by Google

est » — egli scriveva — « tantas componere lites! Ma mi sembra eccessiva audacia quella di chi, pur essendo una grande autorità in fatto di storia musicale, non esita ad accusare d'ipocrisia un così innocente artista e contraddire all'opinione e al sentimento di tanti, che appunto per effetto di questo suo lavoro l'amano e stimano. La critica teoretica si trova sempre male di fronte al gusto e al sentimento. Se il dotto critico si fosse limitato a negare allo *Stabat* correttezza e purezza d'armonia, gli si crederebbe; ma egli non gli riconosce neppure alcun merito intrinseco, e gli contesta anche la verità d'espressione. Del tutto riprovevole non dev'essere una musica, il cui testo meritò il patrocinio del più grande e sentimentale dei nostri poeti (il Klopstock) ». E contemporaneamente egli inseriva in un'antologia da lui pubblicata a Berlino un *Recitativo* e *Cavatina*, tratta da una cantata del Pergolesi, affermando che queste composizioni rivelano « come tutte le opere del medesimo autore, un bel talento, un sentimento profondo e uno squisito gusto ».

Le censure allo *Stabat* pergolesiano si rinnovarono nel 1792, quando venne alla luce il primo volume della *Theorie der schönen Künste* del Schulzer. In un articolo intitolato « Verrückung » (Spostamento), scritto dal famoso teorico Kirnberger (1721-1783) si condannava la musica della strofa « *Cuius animam gementem* », perché in essa l'accento musicale non sempre corrisponde coll'accento tonico delle parole; e, di censura in censura, si giungeva a dichiarare lo *Stabat* una composizione piena di errori e di nessun valore, special-

Digitized by Google

mente « a motivo della sua secca ed incolta armonia ». A confutare una tale affermazione sorse un altro celeberrimo teorico, Federico Guglielmo Marpurg (1718-1795), e per allora la questione parve terminata. Ma essa rinacque più viva alcuni anni dopo. Quando nella prima annata (1798-99) dell'*Allgemeine musikal Zeitung* di Lipsia l'insigne compositore Carlo von Dittersdorf (1739-1799) ritornò sull'argomento, difendendo anch'egli, da par suo, la composizione dell'« *immortale Pergolesi* », scolari ed amici del Kirnberger fecero scempio dello *Stabat* e del suo autore in una serie di articoli inseriti nello stesso periodico. Scesero in lizza J. A. P. Schulz, dotto contrappuntista, J. A. Eberhard, professore di filosofia nell'Università di Halle e Carlo Spazier, filosofo insigne, ma compositore mediocre. Per dare un'idea della loro critica, citerò qualche passo degli articoli dello Spazier.

« Non si sa » — scrive egli dopo un lungo sproloquio, col quale vorrebbe dimostrare che il Pergolesi, poiché non aveva sempre rispettata la prosodia, era un maestrucolo, e lo *Stabat* una meschinità — « non si sa tutto quello che aiuta nel mondo a salire in fama; le circostanze molto spesso, più che il merito. Avviene di alcuni compositori ciò che accade di certi poeti divenuti popolari ». Egli non può negare che il Wieland in una delle sue poesie apostrofò il maestro Galluppi così: « *Galluppi und du, mein göttlicher Sänger Pergolese!* »; ma (non so se più malignamente che scioccamente) avanza il sospetto che il poeta sia stato indotto a citare nel suo verso il Pergolesi, più che dalla stima verso il musicista, dal « sonoro

Digitized by Google

suo nome, che tintinna dolcemente nel linguaggio delle Muse! ». Lo Spazier ignorava, o fingeva di ignorare, che il grande poeta tedesco fu invece, come s'è visto dianzi, tra coloro che in Germania resero giustizia allo *Stabat* riconoscendone, insieme con le mende, le sovrane bellezze ed il profondo sentimento. Non basta. Più innanzi egli riferisce il noto colloquio avvenuto in Roma tra il Pergolesi e il Duni poco prima della rappresentazione dell'*Olimpiade*, e l'insuccesso di quest'opera. Ebbene, mentre per ogni persona di buon senso e buona fede questo fatto ridonda ad onore del Pergolesi, poiché questi non volle, neppure in quella circostanza, sacrificare l'espressione e la verità drammatica all'effetto plateale, né la serietà dell'arte al gusto del pubblico, per il signor Spazier diventa una prova della dappocaggine del maestro! « Non si può spiegare » — così egli commenta il fatto — « come un *presunto grande compositore* potesse tanto fallire al suo scopo, cioè all'effetto! » Conclude poi con la solita taccia che il Pergolesi non fa che ripetersi, perché « la *Salve Regina* è una totale (!) riproduzione dello *Stabat* » (come se il musicista jesino non avesse scritto altro che queste due opere) e con i soliti addebiti di errori di armonia, contrappunto e disposizioni di voci.

Curiosi certi critici! Menti infarcite di regole e sistemi, nell'esame di un'opera d'arte, non vedono più in là della parte materiale e tecnica, e nel valutare il merito di un musicista non tengono conto che della sua abilità armonica e contrappuntistica.

Digitized by Google

Intanto, nell'animo del popolo e di tutti coloro che l'ascoltavano senza prevenzioni di sorta, quella *meschinissima* musica esercitava sempre un fascino straordinario. Lo stesso Schulz, che più tardi si schierò tra i più fieri avversari dello *Stabat* pergolesiano, confessò che, quando per la prima volta lo sentì a Berlino, ne fu commosso fino alle lagrime. Il corrispondente viennese dell'*Allgemeine musikal Zeitung* di Lipsia, dando relazione di una esecuzione di questo lavoro, fatta nella settimana santa del 1827 nella chiesa di San Carlo in Vienna, scriveva che sotto quelle cupe volte e nel silenzio della notte, le melodie del Pergolesi produssero un'impressione tale, che nessuna lingua sarebbe capace di descrivere. « In questa musica dunque » — conclude lo Schletterer, dopo aver citati i due esempi qui riferiti — « vi deve esser qualche cosa di veramente grande che le regole meccaniche dell'arte non valgono a spiegare ». E così è. Mentre critici pedanti e miopi presumevano di aver abbattuta con le loro ciancie la riputazione del Pergolesi, le sue composizioni continuavano a farsi sentire nelle chiese e nei concerti, ad essere accolte in tutte le antologie di musica classica. L'insigne direttore della *Singakademie* di Berlino, Carlo Federico Zelter (1758-1832), ridusse a sole voci alcune composizioni del musicista jesino, tra cui il *Miserere* in *do minore*, per farle eseguire da quella importantissima società; e musica sacra del nostro autore inserirono nelle loro famose raccolte lo Zulhener (1826), il Rochlitz (1840), il periodico magonzino « Caecilia » (1842), il Weber (1857), il Bitter (1858), il Lück

Digitized by Google

(1859), la sig. Szarvady-Clauss (1863), il Teschner (1866), il Kümmel (1867) ed altri. La stessa *Allgemeine musikal Zeitung* di Lipsia, che al principio di quel secolo si era fatta banditrice della condanna del Pergolesi, fece più tardi onorevole ammenda, pubblicando articoli ispirati alla più viva ammirazione verso l'autore dello *Stabat*.

Per la diffusione che ebbero e per la popolarità di cui goderono lungamente le opere del Pergolesi, e segnatamente *La serva padrona*, lo *Stabat* ed i Trii esercitarono una grande influenza su lo sviluppo dello stile nuovo del settecento in Germania. « Secondo la mia opinione » — mi scriveva il compianto prof. Ugo Riemann — « non solo la nostra musica teatrale e sacra, ma ancor più la strumentale da camera del secolo XVIII, subì fortemente l'influenza del Pergolesi. Io ho trovato i suoi temi melodici ed il suo fare grazioso e sentimentale nelle sonate di eccellentissimi maestri tedeschi, come il Fasch, il Graun, il Gluck, lo Stamitz e il Mozart ».

Nel secolo XIX l'autore dello *Stabat* conta fra i suoi ammiratori di Germania anche due insigni poeti e i due più grandi musicisti del tempo: Luigi Tieck (1773-1853) ed Emanuele Geibel (1815-1884); Luigi van Beethoven e Riccardo Wagner.

Il Tieck, parlando dello *Stabat* nel suo « Phantasus », confessò che nessun'altra musica gli era mai penetrata così intimamente nell'anima, e che « quella soavità nella mestizia e nel dolore profondo, quel sorridere nel pianto, quella innocenza che tocca il più alto cielo » l'avevano più volte costretto a coprirsi il volto per nasconder le la-

Digitized by Google

grime, e specialmente alle parole: *Vidit suum dulcem natum.* Il Geibel dedicò all'autore dello *Stabat* una delle sue più belle liriche. Il sommo compositore di Bonn, in un colloquio avuto a Vienna col Rossini, nel 1822, manifestava la sua piena ammirazione per *La serva padrona,* e rilevava il « sentimento toccantissimo » dello *Stabat.* In fine, Riccardo Wagner, parlando nella *Revue et Gazette musicale de Paris* della riduzione che il russo Lvoff pubblicò dello *Stabat* pergolesiano a grande orchestra con cori, chiamava il maestro jesino «génie supérieur» ed il suo lavoro «sublime exemple» e «grand chef-d'oeuvre». I più recenti studi intorno alle opere del nostro compositore usciti in Germania son quelli del Bitter, del Chrysander e dello Schletterer. Carlo Ermanno Bitter, ministro delle finanze del regno di Prussia dal 1879 al 1882 e noto per molti e pregevoli lavori di letteratura musicale, dedicò gran parte del suo « Studio su lo *Stabat Mater* » al Pergolesi, largendogli le più entusiastiche lodi.

Federico Chrysander, insigne musicologo, autore d'una monumentale biografia di Giorgio Federico Händel, pubblicò nell'*Allgemeine musikal Zeitung* di Lipsia, che egli diresse per molti anni in collaborazione col Bagge, un accurato studio, rimasto pur troppo incompleto, intorno ad alcune composizioni del grande Jesino.

Ma il più benemerito degli studi pergolesiani in Germania fu Giovanni Schletterer (1824-1893), maestro di cappella nella chiesa protestante di Augsburg e direttore della pubblica scuola musicale di quella città. Egli scrisse una breve, ma

Digitized by Google

interessante biografia del Pergolesi, ispirata alla più grande venerazione verso di lui, più una memoria storica intitolata: *G. B. Pergolese und der Buffonnenstreit.* A facilitare poi la conoscenza delle sue opere, pubblicò una riduzione per canto e pianoforte della *Serva padrona* e della cantata *Orfeo* (ambedue con traduzione ritmica in tedesco), dello *Stabat* e di tre *Salve Regina.*

In questi ultimi anni lo *Stabat* pergolesiano è stato novamente fatto segno ad acerbe censure da parte di qualche tedesco. Il sig. Baümker, per esempio, osò dichiararlo degno più della piattaforma d'uno stabilimento balneare che del coro d'una chiesa. Alle irriverenti parole di questo *ceciliano* non farò altro che contrapporre il giudizio autorevolissimo d'uno dei più dotti e geniali musicologi tedeschi recenti, il dottor Ugo Riemann, il quale ha dimostrata la propria ammirazione per il Pergolesi anche col pubblicarne recentemente cinque Trii. « Lo *Stabat,* in virtù della sincerità e potenza dell'espressione, farà vivere il nome dell'autore, quand'anche *La serva padrona* venisse per avventura dimenticata; è una composizione piena di sentimento e d'un alto interesse, anche dal lato della forma ».

Nella ricorrenza del bicentenario della nascita del grande Maestro, la Germania si è distinta sopra tutte le nazioni civili nel rendere omaggio alla sua memoria. Mentre a Lipsia si sono pubblicati per cura del dott. Riemann alcuni dei migliori Trii, e per cura del prof. G. Schreck una nuova edizione dello *Stabat,* fatta su la scorta dell'autografo, a Berlino è uscita una ristampa della

Digitized by Google

Monumento a G. B. Pergolesi, in Iesi.

Digitized by Google

Digitized by Google

Serva padrona per opera del dott. Albert, e a Monaco di Baviera, ad iniziativa del sig. Schittler e del maestro Schmid, si è costituita una « Pergolesi-Gesellschaft » allo scopo di far rivivere con ogni mezzo il culto della musica pergolesiana.

Digitized by Google

IV.

La musica pergolesiana a Londra nel secolo XVIII. - Ammiratori del P. nei sec. XVIII (il Gray; l'Hullah; il Burney) e XIX. - Il libello del dott. Dent.

A Tommaso Gray si attribuisce il merito di aver fatto conoscere il Pergolesi al popolo inglese. Nonostante che nelle sue lettere dall'Italia l'insigne poeta non faccia mai menzione dell'autore dello *Stabat*, è certo che egli ne fu uno dei più caldi ammiratori; lo intese dire più volte il famoso storico Burney da Orazio Walpole, che accompagnò il poeta nel suo viaggio per il continente europeo, da Guglielmo Masson e da altri intimi amici di lui.

La prima composizione pergolesiana eseguita in Inghilterra fu la *Salve Regina* in *do min.*, cantata a Londra nel piccolo teatro Haymarket l'8 gennaio 1740, come si legge nei giornali contemporanei. Due anni dopo, nel 1742, vi fu rappresentata con gran successo l'*Olimpiade* con la celebre Monticelli. Lo *Stabat* venne più tardi fatto conoscere ai suoi connazionali dall'Hullah. Le esecuzioni di questo capolavoro incontrarono il favore

Digitized by Google

della maggioranza della popolazione, e, malgrado le censure di certi « critici pedanti » (come si esprime il Burney), la invogliarono a sentire altre composizioni dello stesso autore. Le biblioteche di Londra, e segnatamente il British Museum, sono ricche di lavori pergolesiani manoscritti e a stampa; molti ne furono pubblicati per cura del Walsh, del Clonet, del Bremner, del Latrobe. Qual culto di questa musica avessero gl'inglesi nel sec. XVIII, si rileva dalle pagine del Burney, che assegna al grande Jesino un posto segnalato nella diffusa sua storia. « La chiarezza » — egli conclude — « la semplicità, la verità d'espressione e la delicatezza di sentimento gli dànno a buon diritto la supremazia su i suoi predecessori e contemporanei, e gli aprono una nicchia nel tempio della fama tra i grandi restauratori dell'arte. Se non il fondatore, egli è certo il perfezionatore di quello stile, nel campo così della musica sacra come della teatrale, che anche oggi, vale a dire mezzo secolo dopo, fiorisce in tutta l'Europa ».

Questo culto si mantenne vivo anche nel secolo successivo. Tra gli ammiratori dell'ottocento, noto l'autore d'un lungo articolo della *Review* di Edimburgo del 1820 (p. 356-382), nel quale si esalta l'importanza del Pergolesi nello sviluppo storico della melodia, e si dimostra l'eccellenza dell'*Olimpiade;* l'autore della biografia del Pergolesi inserita nella prima edizione del Dizionario del Grove, il compositore e musicologo Giovanni Hullah, e la distinta scrittrice, che si cela sotto lo pseudonimo di Vernon Lee.

Ma non tutti concordano nel loro giudizio.

Digitized by Google

Il Pergolesi è stato fatto segno a gravi censure da parte del dott. Dent, erudito musicologo, autore d'un'interessante *Vita di Alessandro Scarlatti*. L'articolo biografico del Pergolesi, da lui scritto per la nuova edizione del Dizionario del Grove, è un vero libello contro l'autore dello *Stabat*. Il dott. Dent ribadisce le taccie mosse al Pergolesi dal Padre Martini e dal Paisiello, ed altre ne aggiunge non meno esagerate, ed ingiuste. Afferma, per esempio, che « il P. non si sviluppò mai con lo studio », che *La serva padrona* e lo *Stabat* sono composizioni « che non si elevano affatto al di sopra del livello generale della musica italiana di quel tempo », e che « lo *Stabat* ha il carattere d'un'opera buffa ». Parla d'un entusiasmo « fittizio » per queste opere, che, preparato a Parigi, si sarebbe di là diffuso in Italia e nel resto dell'Europa. Concede alle melodie pergolesiane una certa « sentimentalità graziosa » (si ricordi però che nella *Vita dello Scarlatti* egli chiamò quella del Pergolesi una « grazia superficiale (!) ») e riconosce (bontà sua!) che *Lo frate nnammorato* « contiene delle cose simpatiche » e « dei numeri veramente umoristici », e persino « un quintetto assai felice »; però conclude che « nell'opera buffa il P. è, in generale, inferiore al Leo e al Logroscino ». Egli ha tentato di mostrare che il P. è inferiore anche nell'opera seria al Leo, ponendo a raffronto alcuni passi dell'*Olimpiade* dei due compositori; ma quantunque abbia scelto i meno felici della partitura pergolesiana, non è riuscito nel suo intento. (V. *Sammelbände der internat. Mus. Gesell.* — Anno VIII, p. 551 e segg.). Le

Digitized by Google

sofistiche ragioni da lui addotte e le contradittorie conclusioni a cui giunge il suo paragone, son troppo evidenti. Perché non ha scelto come pezzo di confronto il duetto tra Megacle ed Aristea? Perché tra le altre cose, avrebbe dovuto riconoscere che la composizione del Leo è una copia mal riuscita di quella del Pergolesi.

Non m'indugio a confutare l'articolo del dottor Dent, che nel mio libro trova la sua completa confutazione. Mi limito solo ad osservare che il critico deve non arrestarsi all'epidermide formale, ma penetrare nello spirito della creazione artistica, dove particolarmente il genio si annida; che il giudice spassionato non cita le sole testimonianze a carico, ma pur quelle a discarico; in fine, che non basta affermare, ma conviene dimostrare; non basta scrivere: « Aveva ragione il Padre Martini...; disse bene il maestro Paisiello... », ma bisogna provarlo.

Digitized by Google

V.

Nel Belgio, in Spagna, in Danimarca.

Nel Belgio, il culto del Pergolesi, promosso nel settecento dagli scritti del Grétry, e tenuto vivo per tutto il secolo XIX da quelli del Fétis e del Gevaert, si conserva tuttora, mercé le intelligenti cure del dotto e solerte bibliotecario del Conservatorio di Bruxelles. Il dott. Alfredo Wotquenne è riuscito a raccogliere in quella biblioteca una collezione quasi completa dei libretti e delle opere pergolesiani, manoscritti e a stampa, ed ora sta preparando un catalogo tematico generale delle composizioni del grande Jesino.

Scarsissime notizie si hanno di esecuzioni d'opere pergolesiane in Spagna. Gli scritti di cronologia teatrale non registrano che la rappresentazione dell'intermezzo *Livietta e Tracollo*, sotto il titolo *La contadina astuta*, datasi a « los Palacios y Sitios Reales » di Madrid nel 1748.

Quanto allo *Stabat*, può affermarsi con sicurezza che esso fu anche in quel paese una delle composizioni più gustate e popolari del suo genere.

Digitized by Google

Tra i più caldi ammiratori dell'arte pergolesiana in Spagna mi piace ricordare due dei più famosi storici musicali del sec. XVIII, l'Eximeno e l'Arteaga, già menzionati, e l'insigne compositore e musicologo Filippo Pedrell.

Più copiose notizie si hanno, invece, su la fortuna delle opere pergolesiane in Danimarca. La R. Biblioteca di Copenaghen è fornita di molte opere e composizioni staccate del Pergolesi, manoscritte e a stampa, teatrali, da camera e da chiesa. I Danesi sentirono per la prima volta su le loro scene *La serva padrona*, nel carnevale del 1751-52. Protagonista era la signora Berg. Poco dopo una compagnia italiana, di cui facevano parte la Scalabrini ed il Gaggiotti, egregi artisti, la ripeté con grandissimo successo. L'opera rimase in repertorio per più di dodici anni. Tra le molte rappresentazioni, che questi intermezzi ebbero nel secolo successivo, meritano speciale menzione quella data per cura della Società di Santa Cecilia, fondata a Copenaghen nel 1851, sotto la direzione dei maestri H. e Fr. Rung, e l'altra data al R. Teatro nel settembre del 1900. Nella prima cantarono Sofia Keller ed il Simonsen, nella seconda Ida Möller e Max Müller. Questa seconda rappresentazione fu data in lingua danese: la poesia del Federico fu tradotta per la circostanza da H. P. Holst.

Anche *Livietta e Tracollo*, e probabilmente *Il maestro di musica* (giacché la R. Biblioteca possiede due esemplari della partitura, l'uno con testo italiano, l'altro con testo francese, del secolo XVIII), furono rappresentate nel settecento a Copenaghen. *Livietta e Tracollo* vi comparve per la

Digitized by Google

prima volta, sotto il titolo *La contadina astuta*, nel 1757.

I Danesi conobbero inoltre del Pergolesi lo *Stabat*, la *Salve Regina*, alcune cantate e qualche numero delle sue messe.

Lo *Stabat* fu eseguito magistralmente nel 1751, nel 1760 e negli anni successivi nei grandi concerti della settimana santa e nei concerti di corte. Dal 1775 in poi si cominciò ad eseguire con testo danese: la traduzione fu fatta da Giovanni Ewald. Nell'aprile del 1776 il concerto di corte diede, oltre allo *Stabat*, anche un *Kyrie* dello stesso autore. Lo *Stabat* era cantato dalla signora Walter e dalla signorina Winther. Di questo concerto ci ha lasciato memoria, nel suo diario, uno dei musicisti della real cappella, N. Schiörring: — « 6 Aprile 1776. Sono state cantate alla corte due composizioni religiose, uno *Stabat*, ed un *Kyrie eleison*. Di tutta la musica sacra che ho inteso in vita mia è questa la più bella, segnatamente lo *Stabat*, che per me ha qualche cosa di grandemente elevato e veramente celestiale. Si dice che questa composizione abbia più di cento anni di vita e che sia stata scritta da un giovane compositore italiano».

Altre memorande esecuzioni dello *Stabat* furono date negli stessi concerti nel 1778, nel 1779, nel 1784, nel 1876, nel 1877. Nel 1778 ne fu pubblicata dall'editore Gundendal una riduzione per canto (testo danese dello Sporon) e pianoforte, fatta dal summenzionato Schiörring.

Anche la Società di Santa Cecilia più volte comprese nei suoi concerti lo *Stabat*, e nel corso della sua fiorente esistenza eseguì ripetutamente la più

Digitized by Google

famosa delle *Salve Regina*, la siciliana « Tre giorni son che Nina », l'aria del *Lo frate nnammorato* « Ogni pena chiù spietata », ed alcuni pezzi sacri, come « Sanctum et terribile », « Qui sicut dominus » (del *Laudate pueri*), « Qui tollis » (della *Messa in Fa* a due Cori), ecc.

Digitized by Google

Digitized by Google

PARTE TERZA

L'UOMO E L'ARTISTA

Digitized by Google

Digitized by Google

I.

Ritratto fisico e morale del Pergolesi. - Iconografia pergolesiana. - Leggenda d'amore.

Quali furono le fattezze dell'insigne artista? È vivo in tutti il desiderio di mirare le sembianze dei grandi, quasi che in esse potessero trovarsi le tracce del loro genio, e leggersi il segreto della divina scintilla, che di tanto li eleva sopra l'umano gregge. Eppure un ritratto del Pergolesi che possa con sicurezza affermarsi autentico, non si conosce fino ad ora. Tutti quelli, e non son pochi, che figurano in libri ed in riviste, differentissimi l'uno dall'altro, non sono che lavori di fantasia. Ci rimane però una caricatura disegnata a penna dal contemporaneo Leone Ghezzi, un marchigiano vissuto lungamente in Roma, dov'ebbe occasione di vedere il Pergolesi nel 1734, quando questi vi fu chiamato a dirigere una sua solenne musica nella chiesa di San Lorenzo in Lucina (1) e dove forse l'avrà veduto di nuovo, quando, nel seguente an-

(1) V. Parte Prima, pag. 42.

Digitized by Google

no, il maestro vi ritornò per la rappresentazione dell'*Olimpiade*. Senonché il disegnatore deve aver esagerato fuor di misura le linee, giacché il volto è riuscito di una deformità spaventevole, e tutto l'insieme offre la figura di un uomo grossolano e di una certa età, piuttosto che quella di un giovane di ventiquattro o venticinque anni, gracile e delicato. Ciò che di sicuro apprendiamo da questa caricatura è la statura, piuttosto bassa, del maestro, il suo modo di acconciarsi i capelli, ed un difetto fisico, già rilevato dal marchese di Villarosa, ma qui più chiaramente specificato dal disegno e dalle parole illustrative, scritte in calce dal Ghezzi medesimo: « Sig. Pergolese compositor di Musica Napoletano il quale è bravo assai et è morto a Napoli il di 8 febbraio 1736 et *era patito assai nella gamba manca che lo faceva andar* zoppo ». Il disegno, mostrando la gamba sinistra alquanto più corta ed esile dell'altra, fa comprendere che « la disgrazia », a cui alludeva il marchese di Villarosa, fu un'affezione tubercolare, comunemente chiamata *spina ventosa* (1).

Il famoso compositore belga, M. Grétry, più volte nominato in questo libro, in un punto dei suoi *Mémoires*, narra con viva compiacenza che, durante il suo soggiorno in Roma (1759-67), sentì spesso affermare da vecchi musicisti, memori ancora delle fattezze del Pergolesi, che egli aveva una grande somiglianza con lui. Ecco qui un ritratto del Grétry, uno dei più fedeli, come mi è stato assicurato, ma disegnato, a quel che pare,

(1) V. Parte Prima, pag. 5.

Digitized by Google

quando il maestro toccava la sessantina; certo è che bisogna fare un grande sforzo di fantasia per trovare in esso i caratteri tipici della caricatura del Ghezzi. Minore sforzo è necessario per trovarli in un ritratto ad olio, posseduto dalla biblioteca di San Pietro a Majella, e sino ad oggi ignoto a quanti scrissero sul grande Jesino. Osserviamo infatti quelle labbra tumide e sporgenti, che diedero al caricaturista così buon elemento di esagerazione, da portarle alle proporzioni di una bocca selvaggia di ottentotto; il mento lungo; le pinne nasali molto rilevate; il naso alquanto rincagnato alla estremità; la bozza, così caratteristica, dell'orbita oculare e le sopracciglia folte e sopraelevate. In due soli connotati sembra che discordino tra loro ritratto e caricatura; nella figura della fronte e nell'acconciatura dei capelli. Devesi però notare, per ciò che riguarda la figura della fronte, che la sporgenza della sua parte inferiore, visibile nella caricatura, che presenta il viso di profilo, non può rilevarsi nel ritratto, disegnato quasi di prospetto; e quanto alla capigliatura, che sin quasi alla metà del settecento si portò indifferentemente la parrucca con capelli spioventi, avanzo del costume del secolo precedente, e quella con codino. In mancanza di indizi più consistenti e convincenti, io non oso affermare che questo del conservatorio è il vero ritratto del Pergolesi, ma rilevo che fra tutti i suoi presunti ritratti, questo ha maggior relazione con la caricatura, ed è quindi il più interessante. Gli aggiungono credito l'aspetto di persona di assai giovane età, delicata e quasi sofferente, lo sguardo dolce e penetrante, la fronte intelligente.

Digitized by Google

Riguardo alle sue qualità morali, il ritratto più attendibile è quello che ci è stato tramandato dal marchese di Villarosa. « Fu il P. di aspetto gioviale e dimesso, ed al riso inchinevole anzi che no.... Dotato di non infinto spirito religioso, si diportò nel conservatorio con somma costumatezza e modestia, non mai associandosi con giovani suoi compagni, che non fossero adorni di retti costumi... Ma una delle maggiori lodi la meritò per aver sempre di sé bassamente opinato, non mai invanendosi dei tanti encomi che, essendo ancor giovane, gli venivano profferiti, specialmente da vecchi maestri dell'arte armonica. Con rassegnazione accettò l'immatura morte ». Il cattivo concetto che si aveva in quel tempo della moralità dei nostri cantanti e compositori celebri, diede origine alla voce che il Pergolesi si fosse procurato la tisi con le sregolatezze; però la voce non partì, a quel che sembra, dall'Italia, né al principio del secolo XIX, come alcuni credono, ma dall'estero, e si cominciò a propagare poco oltre la metà del secolo precedente.

Così, nessun appoggio di documenti o d'indizi trova la notizia, data da alcuni biografi, della persecuzione mossa al giovane maestro dai suoi competitori. Veramente il giornalismo napoletano di allora mostrò verso di lui un'assoluta noncuranza. Gli *Avvisi di Napoli*, tanto prodighi di lodi verso altri compositori contemporanei, non citano mai nelle loro colonne il nome del Pergolesi, e lasciano passare inosservate tanto le rappresentazioni di tutte le sue opere, quanto la sua elezione a maestro di cappella municipale in sostituzione del

Digitized by Google

M. Grétry
famoso compositore belga, ritenuto assai somigliante al Pergolesi.

Digitized by Google

Digitized by Google

Sarro, e l'esito fortunatissimo del *Lo frate nnammorato* (di cui si ha notizia dal romano *Chracas*) e persino la morte. Non saranno dunque mancate neppure a lui, specie perché forastiero, né le sorde guerricciole, né le critiche malevole, che sogliono amareggiare la vita di tutti coloro che salgono in fama; ma non si può credere ad una vera persecuzione. I successi delle sue opere non furono così frequenti né così precipitosi da destare un'invidia tanto accanita.

Quanto poi al racconto degli amori del Pergolesi con Maria Spinelli, che, dopo essersi aggirato nella cerchia dei poeti e dei novellieri, fu per la prima volta presentato come un fatto storico sicuro da Francesco Florimo (1), accetto pienamente

(1) *La scuola music. di Napoli.* Vol. II, p. 200. Egli afferma con sicurezza che il Pergolesi fu vittima d'un amore infelice, e, per la storia di questo amore, riferisce trascritto letteralmente il seguente brano di una cronaca che dice di aver trovata fra le carte del principe di Colubrano: « Nella prima metà del decorso secolo (Quale latitudine in questa indicazione cronologica!) si presentarono un giorno in questa città a Maria Spinelli i tre fratelli di lei, e con le spade sguainate le dissero: come tra tre giorni ella non iscegliesse a sposo un uomo pari a lei per l'altezza del nascimento, con quelle tre spade avrebbero trafitto a morte il maestro di musica Giovan Battista Pergolesi di lei amante riamato; e sì dicendo partirono. Fra i tre giorni ritornarono alla sirocchia; costei loro disse di aver prescelto a sposo un Essere sublime, poiché il suo sposo era Iddio, domandando andare monaca in Santa Chiara, sì veramente che la messa di monacazione si avesse a dirigere da quel maestro di musica che ella avea cotanto amato, e che ora mandava in oblìo, rivolgendo

Digitized by Google

le conclusioni di Benedetto Croce. Già prima che l'illustre critico pubblicasse il suo articolo, mi aveva fatto sorgere qualche dubbio su la serietà del documento addotto dal Florimo l'apparato, dirò così, melodrammatico e convenzionale, con cui vien presentato il fatto: le spade sguainate dei fratelli; la condizione espressa che il maestro dovesse dirigere la messa di monacazione e poi quella di requie; la coincidenza della morte dei due innamorati alla distanza di un anno preciso, ecc. Ora il Croce ha messo in chiaro che tutti gli eruditi, i quali hanno scritto intorno al Pergolesi, non eccettuato il marchese di Villarosa, il più diligente ed il meglio informato, mostrano di saper nulla di questo fatto, che avrebbe dovuto menare un gran rumore; che tra le carte del principe di Colubrano, ora ereditate dal duca di Maddaloni, non si trova punto la cronaca, nella quale il Florimo afferma di aver rinvenuto il racconto; che lo stesso duca di Maddaloni accertava che questo fu inventato da un tal Carlo Coda, che lo pubblicò in una strenna o in un giornale letterario napoletano; che, anche volendo identificare la Maria della cronaca con quell'Anna Maria dell'albero genealogico degli Spinelli, principi di Cariati, di cui « s'ignora la sorte », i *tre* fratelli (quelli delle

---

tutta l'anima sua solo ai celesti affetti. E così fu fatto. L'anno appresso il dì 11 Marzo 1735 funebri rintocchi della campana di Santa Chiara annunziavano mestamente funerali. In quel tempio celebravasi la messa di requie di Maria Spinelli, e dirigeva Giovan Battista Pergolesi! ».

Digitized by Google

spade sguainate) sarebbero stati i *due* ragazzi Giambattista e Antonio, i quali nel 1734 avevano, l'uno 15, l'altro 14 anni. Non si può dire che, con ciò resti irrefragabilmente dimostrata l'inesistenza del fatto; ma ce n'è d'avanzo per negare valore storico al racconto.

Digitized by Google

II.

CORRENTI ARTISTICHE CHE PREDOMINAVANO IN NAPOLI VERSO IL 1726. - CARATTERI DISTINTIVI DELL'ARTE DEL VINCI, DEL LEO E DEL HASSE. - CONDIZIONI IN CUI IL PERGOLESI TROVÒ L'OPERA A NAPOLI. - SUOI PRIMI MODELLI. - COSTRUTTO FORMALE E CONTENUTO ESTETICO DELLE VARIE PARTI COSTITUENTI L'OPERA PERGOLESIANA. - FECONDITÀ E VERSATILITÀ DEL GENIO PERGOLESIANO. - CARATTERI, IMPORTANZA ED INFLUENZA DELL'OPERA SERIA E COMICA, DELLA MUSICA STRUMENTALE E VOCALE DA CAMERA E DELLA MUSICA SACRA DEL P. - INNOVAZIONI DEL P. NEL CAMPO DELLA FORMA E DELL'ESSENZA DELL'OPERA. - CONCLUSIONE: POSTO CHE SPETTA AL P. NELLA STORIA DELLA MUSICA.

Ho già detto nella prima parte di questo libro che, verso il 1726, cioè quando il Pergolesi entrò nel conservatorio dei poveri di Gesù Cristo, un grande mutamento era avvenuto nell'arte musicale napoletana.

Nel campo della musica pratica, la scuola del « dolce stil novo » si era completamente e vittoriosamente affermata. Nel campo teorico, due scuole si contendevano il primato: quella dei *Durantisti*

Digitized by Google

e quella dei *Leisti*, così chiamate dai due insigni discepoli di Alessandro Scarlatti, due temperamenti artistici del tutto differenti. La conoscenza ed il maneggio della tecnica non avevano secreti né per l'uno, né per l'altro, dottissimi ed abilissimi ambedue; senonché il Durante amava apparir semplice e chiaro, il Leo faceva sfoggio volentieri del suo sapere; il primo era delicato e talvolta anche sentimentale, l'altro vigoroso, ma alquanto secco. Come compositori, il Durante si dedicò esclusivamente al genere sacro e da camera, mentre il Leo si cimentò spesso e con molto successo, anche nel campo della musica teatrale, seria e buffa.

Due anni prima che Pergolesi cominciasse i suoi studi a Napoli, partiva per Vienna Niccolò Porpora, dopo aver dato al San Bartolomeo la sua *Semiramide*. Rimanevano dunque allora ad imperare su le scene napoletane tre insigni campioni della giovane scuola: Leonardo Vinci, Leonardo Leo e Adolfo Hasse detto il *Sassone*.

Il calabrese Vinci, che deve considerarsi come l'antesignano di questa scuola, perché fu il primo ad elevare a vera dignità d'arte il nuovo stile, e a dargli un'impronta personale, fu compositore originale, vigoroso, di facile e ricca vena, ma alquanto rude; musicista di genio, ma artista poco rifinito. Gran parte delle sue cose sembra gettata giù senza ritocchi, spesso trasandata nella forma e non sempre in carattere. Però la sua musica è melodiosa e, il più delle volte, calda di sentimento. Peccato che, seguendo la corrente del tempo, troppo conceda alla virtuosità del cantante!

Digitized by Google

Il Leo ed il *Sassone*, per calore di sentimento e per originalità di pensieri, sono inferiori al Vinci, ma, al contrario di lui, conservano le tradizioni di A. Scarlatti nello strumentale polifonico dei loro accompagnamenti, e si mostrano dotati di molta compostezza, genialità ed eleganza. Il Leo supera il *Sassone* in dottrina, ma gli rimane addietro in efficacia drammatica (1).

Tutti e tre questi compositori svolsero la loro attività tanto nel campo dell'opera seria che in quello dell'opera buffa; ma in questa maggiormente si segnalarono i due italiani. Il Vinci e il

---

(1) Però i moderni storici tedeschi esagerano troppo l'importanza del Hasse.

Io non metto in dubbio i meriti di questo compositore, ma, per la verità storica, debbo far notare, in primo luogo, che la testimonianza del Marcello è citata a sproposito, giacché il suo *Teatro alla moda*, essendo stato pubblicato prima dell'aprile del 1721, non poteva prender di mira le opere del Vinci e del Porpora, non ancora pervenute a conoscenza del pubblico veneziano; in secondo luogo, che nella *Clemenza di Tito* non si trova nemmeno un'aria che superi in forza drammatica parecchie del Vinci, né un recitativo, che possa sostenere il confronto della bella scena finale della *Didone abbandonata* dello stesso compositore, o di molti recitativi del Porpora, chiamato a buon diritto dai contemporanei « il papà del recitativo ». Dovrò poi ricordare ai dottori Kretzschmar e Abert che, prima della *Clemenza di Tito*, avevano già veduta la luce l'*Adriano in Siria* e l'*Olimpiade* del Pergolesi? Ma allora dove è « la grave crisi » se non nella mente di questi pangermanisti, che vogliono a qualunque costo far salire il loro *Sassone* fino al grado di rigeneratore dell'opera italiana?

Digitized by Google

Hasse fanno soverchio abuso delle virtuosità, interminabili spesso e barocche nei loro salti, trilli e gorgheggi stravaganti, un vero acrobatismo vocale. Tutti poi peccano assai di sovente, massime nel genere serio, contro la verità d'espressione.

Il Pergolesi trovò, dunque, a Napoli, così l'opera seria che la buffa ad un grado abbastanza avanzato di sviluppo formale, ma molto manchevole per ciò che si riferisce all'espressione drammatica, all'arte di plasmare i caratteri, all'analisi psicologica dei personaggi. Finché rimase in conservatorio i suoi modelli furono le opere del proprio maestro, Durante; ciò chiaramente si rileva dalle partiture dei primi lavori, il cui stile è alquanto scolastico e convenzionale, ma non mai però arido e pedantesco, come scrissero alcuni biografi. Ma come intese la musica del Vinci, dagli accenti appassionati e dal carattere fortemente drammatico, musica che più si avvicinava al suo modo di sentire, cangiò stile. Mosse dal Vinci, ma come tutti i compositori di genio, sin dai primi saggi, egli impresse all'opera sua i segni distintivi della propria personalità: verità d'espressione e calore di sentimento. L'originalità e la bellezza dei pensieri e la tendenza a drammatizzare recitativo ed aria si manifestano già chiare nel *San Guglielmo*, si affermano definitivamente nella *Salustia*.

Vediamo il costrutto formale ed il contenuto estetico delle varie parti costituenti l'opera pergolesiana:

a) Il Pergolesi sviluppa e perfeziona il *recitativo* nella forma in cui gli pervenne dallo Scar-

Digitized by Google

latti pel tramite del Vinci. Secondo il professor D'Arienzo, egli sarebbe stato il primo a dare alla sua cadenza una grafia più corretta. « Pur sostenendola col basso continuo, il Pergolesi lascia libera la voce per la misura di una battuta, per far succedere con l'indipendenza l'accordo di quinto grado, che cade su la tonica ». Però io ho visto questa medesima grafia adoperata qualche volta anche prima del Pergolesi, p. es., nell'*Artaserse* del Vinci, rappresentato nel 1730. Forse il Pergolesi fu il primo a rinunciare in modo assoluto all'antica grafia; certo è che egli non adottò stabilmente la nuova e più corretta se non nella *Salustia* (1731). È notevole il lavoro di selezione che fa il nostro compositore dal recitativo scarlattiano e vinciano, e quello di raffinamento, sino a raggiungere gradatamente l'eccellenza nell'*Olimpiade* e nell'*Orfeo*. Gli altri maestri trascuravano bene spesso la composizione dei recitativi *secchi;* egli invece vi lavorava con la medesima cura richiesta dagli *obbligati*, cercando che anche in quelli tutte le sfumature del pensiero poetico fossero rilevate con acconce frasi e modulazioni. In questo modo egli riuscì a rendere interessanti i *secchi*, nonostante la loro eccessiva lunghezza. I più non hanno, sino ad oggi, conosciuto che quelli della *Serva padrona*, dichiarati universalmente modelli del genere; ma ora io ne ho additati al lettore molti altri di maggiore interesse. Se a questi si aggiungono i recitativi *obbligati*, resi ancor più efficaci dal potente sussidio dell'orchestra, si può vedere quale importanza ha il Pergolesi nello sviluppo storico dell'elemento drammatico dell'opera seria, e comica.

Digitized by Google

b) L'*aria* del Pergolesi mostra del pari esteriormente le medesime forme adottate dai compositori della nuova scuola, cioè la tripartita e la quadripartita; ma più spesso questa che quella. Egli però non rimane pedissequamente fedele allo schema prestabilito: fa qualche volta a meno del *da capo;* cambia tempo e motivo in un improvviso trapasso da un sentimento all'altro dell'animo del personaggio; omette il ritornello, quando venga richiesto dalla situazione drammatica. Oltre a ciò, quel che più importa, egli non tiene schiavo della forma il pensiero musicale, ma lo fa muovere con la massima libertà dentro lo stampo convenzionale, a servizio dell'espressione drammatica. Per tal modo egli riesce a darci, fin dai suoi primi saggi teatrali, un'aria come quella qui citata della *Salustia,* ed, alla fine della sua pur troppo breve carriera artistica, arie come la prima della cantata *Orfeo* e il « Se cerca, se dice » dell'*Olimpiade,* nelle quali la forma stereotipata dell'aria classica accenna a trasformarsi, mentre dentro sentiamo circolare lo spirito del Gluck. In esse il Pergolesi ci dà l'applicazione più perfetta che abbia mai tentato di quei principî, ai quali egli informa tutte le sue composizioni: conciliare l'unità formale con la più ampia libertà di mosse nelle idee, l'architettura melodica con la verità dell'espressione drammatica. La melodia qui si presenta bensì inquadrata, ma non convenzionalmente simmetrica e dal ritmo uniforme a guisa di canzone, come in tutte le composizioni degli altri maestri del tempo; essa si estende e si eleva, rompe e riallaccia le sue frasi, tutta intenta a seguire ogni più lieve sfuma-

Digitized by Google

tura del testo poetico. Non sentiamo più tra il recitativo e l'aria il solito brusco stacco; qui canto e declamato si alternano e si fondono in mirabile armonia. E in questo il Pergolesi fu un vero novatore. Di arie siffatte, che preludono allo stile gluckiano, non si ha esempio avanti a lui.

L'aria pergolesiana si differenzia da quelle del suo tempo anche per un'altra caratteristica formale: l'uso moderatissimo dei vocalizzi. Negli intermezzi, nelle opere comiche, nelle cantate e nelle canzoni essi mancano affatto; nelle opere serie le arie con vocalizzi non sono più di quanto era necessario introdurvi per soddisfare, una volta tanto, in tutto lo spartito, la vanità di ciascuno dei principali attori. Raramente questi vocalizzi sono molto lunghi, giammai stravaganti e contrari al buon gusto.

c) Nei pezzi a più voci, per ciò che riguarda la parte formale, il Pergolesi null'altro aggiunse all'opera dei suoi predecessori che un tentativo di finale concertato nel *Maestro di musica;* ma il suo genio seppe dare al vecchio un soffio di novella vita coll'originalità e la bellezza costante dei motivi, e sopratutto coll'assidua ricerca della verità di espressione e la fine analisi psicologica. La forma di questi pezzi è la dialogata. Nel duetto lo stesso motivo passa da una voce all'altra, ma il Pergolesi ha cura di apportare nella ripetizione qualche leggera variante, che ne modifichi in certo modo il carattere, quando lo richieda il significato delle parole. Avendo sempre innanzi alla mente la verità e la naturalezza del dialogo drammatico, fa proseguire le parti con proposte e risposte, e le

Digitized by Google

riunisce solo quando esse esprimono un sentimento uguale od affine. Così egli, pur lavorando sopra l'usato stampo formale, riesce a comporre duetti di un'efficacia insolita, capolavori del genere che sfidano i secoli: tali sono, ad esempio, « Lo conosco a quegli occhietti » della *Serva padrona*, nel campo dell'opera comica, e « Nei giorni tuoi felici » dell'*Olimpiade*, in quello dell'opera seria.

d) Ed ora passiamo ad esaminare le due parti deboli dell'opera pergolesiana: la *sinfonia* ed il *coro;* l'introduzione e la chiusa. A dir vero egli le aveva trovate scadute da un pezzo; conseguenza del principio fondamentale, su cui si basava la nuova scuola napoletana: il trionfo del canto monodico.

La sinfonia, che sin dal tempo dello Scarlatti aveva già perduto la importanza di una volta, nel periodo vinciano era di tanto scesa da diventare un pezzo di nessun valore artistico. Il primo *allegro*, specialmente, con cui soleva aprirsi, si presentava come una volgare chiassata, senza un motivo interessante e acconciamente svolto, senza contrasto di parti; una continua ripetizione di frasi spesso insignificanti, e di passaggi di tono. E in simili condizioni la sinfonia dell'opera napoletana continuò a trovarsi per molti anni ancora dopo la morte del Pergolesi.

Ma il male si era che trattavano allora in tal modo questa parte tanto importante dell'opera anche compositori di altissimo ingegno. Per potersi dare di ciò una spiegazione, bisogna considerare che la sinfonia ed il coro di chiusa si eseguivano nei due momenti, in cui l'attenzione generale era

Digitized by Google

distratta dal rumore che soleva far senza riguardo alcuno la nobiltà, entrando ed uscendo dai suoi palchetti; uso che purtroppo vige tutt'ora in certi teatri d'Italia. Il pubblico, dunque, non ascoltava questi pezzi, e per conseguenza i compositori li trascuravano.

Anche il Pergolesi seguì l'andazzo. Egli annetteva sì poca importanza alle sinfonie, che due sole ne scrisse per le sue opere serie, giacché all'*Adriano* non ne premise alcuna, e all'*Olimpiade* adattò, come si è visto, quella del *San Guglielmo*. La migliore, o, per dir meglio, la meno scadente è quella del *Geloso schernito*.

e) Il coro del periodo vinciano non meriterebbe propriamente questo nome, perché il più delle volte non era cantato dalla massa delle voci, ma dai solisti. In molte partiture si legge in testa al pezzo: « Coro », ma avanti a ciascuna parte sono segnati i nomi dei singoli personaggi dell'opera. In generale, sono assai brevi e di nessun interesse artistico. Si assomigliano tutti, ed hanno le movenze, le figurazioni ed il carattere degli ultimi tempi (*All.º* o *Presto*) delle sinfonie. Non v'è gioco di parti, le voci procedono per armonia, che di solito sono terze o seste. Nelle opere del Pergolesi fa eccezione il pezzo di chiusa del *Geloso schernito;* esso è propriamente un coro, cioè cantato dalla massa delle voci, ed è alquanto più interessante degli altri.

f) L'orchestra pergolesiana si compone degli stessi istrumenti di quella del periodo vinciano: *Cembalo, Violini primi, Violini secondi, Viola, Basso*. Spesso nelle opere serie, talvolta negl'in-

Digitized by Google

termezzi e nelle opere comiche, sono introdotti gli *Oboi*, le *Trombe* e i *Corni*. Gli oboi tenevano il posto dei *Clarini*, perfezionati più tardi. Anche i *Flauti* usò il Pergolesi, ma raramente.

Di colorito orchestrale nelle partiture di questo periodo non v'è abbondanza: spesso gl'istrumenti a fiato sono introdotti per ottenere, non effetti di impasto, ma rinforzo di sonorità. Nelle arie imitative della tempesta, dello scalpitar dei cavalli, ecc. il Pergolesi ottiene begli effetti con acconce risposte di questi istrumenti o col dialogare di due orchestre. Quando vuol dare al canto un accompagnamento molto dolce e delicato, fa sonare i violini con le *sordine*. La scuola napoletana soleva cercare contrasti di colore e movimento per mezzo di una speciale dinamica rimasta tradizionale sino ad oggi nelle bande del mezzogiorno d'Italia; essa consiste nella frequente alternazione di *piano* e *forte*. Nell'*Olimpiade* il nostro compositore mostra di aver progredito grandemente anche da questo lato; in nessun'altra opera l'istrumentazione è così varia e colorita. Del resto, nonostante la sua semplicità e sobrietà, l'istrumentazione pergolesiana è sempre efficace. Anzi, come valido sussidio all'espressione drammatica del canto, l'accompagnamento del Pergolesi costituisce una novità per il suo tempo ed un progresso nella storia dell'opera. A cominciare dal *San Guglielmo*, le composizioni di questo maestro ci presentano esempi di arie, in cui l'accompagnamento commenta con calda eloquenza il canto, e non solo col movimento dei violini, come può vedersi nell'aria di San Guglielmo, « Manca la guida al piè » e nell'aria qui citata di

Digitized by Google

Salustia, ma anche col movimento dei bassi, come ho fatto notare nell'aria di Adriano, « Tutti nemici e rei ». Di esempi simili non ne ho trovato alcuno, non dico nelle opere del Vinci, nelle quali l'accompagnamento è generalmente povero e poco vario, ma neppure in quelle dal Leo e dal Hasse composte avanti il 1731.

I pezzi strumentali inseriti nelle opere pergolesiane sono scarsi e di nessuna importanza; fanno eccezione, quantunque assai brevi anch'essi, il graziosissimo ed originale *a solo* dell'Oboe nell'*Adriano*, e la marcia, maestosa e marziale, dell'ultimo atto dell'*Olimpiade*.

Qualche pedante antico e moderno, forse anche per non aver avuto conoscenza di tutte le sue opere, tacciò il maestro d'ignoranza, e chiamò le sue composizioni frutto d'un genio naturale non assistito dall'arte. Lo Scheibe lo prese per uno scolaretto, privo di esperienza e scarso di dottrina; peggio, come abbiam visto, lo trattò il Forkel. Ma egli cela ad arte lo studio. La sua armonia è semplice e pura, né le tolgono valore le lievi e rare negligenze, che, del resto, si riscontrano in tutti i compositori, anche grandissimi. Il Pergolesi, un durantista, evita, per quanto è possibile, nell'opere teatrali giuochi di contrappunto e ricercate armonie; mentre, quando gli cade a proposito, ne fa uso, sempre con la sobrietà e la genialità che gli son proprie, nelle composizioni sacre e in quelle vocali e istrumentali da camera. Coloro, che anche oggi chiamano la sua musica povera di contrappunto, leggano le messe, la cantata *Orfeo* e i trii. Il dottissimo biografo del Haendel, Federico Chry-

Digitized by Google

sander, prendendo ad esame due messe del nostro compositore, mentre rileva che nei pezzi d'insieme talvolta egli sa spingersi ad altezze haendeliane, non esita a qualificarlo « grande maestro nel trattare lo stile antico » e « musicista per invenzione ed arte straordinario ». Per altro, gli si può rimproverare la ripetizione di certe chiuse di frase, di certi intervalli prediletti e di certe cadenze. Così nelle modulazioni egli non mostra molta ricchezza, ma, in compenso, grande originalità ed una felicità non comune nel trovare la combinazione più adatta ad accrescere espressione alla frase melodica. Anche nell'armonia, dunque, per quanto semplice, si rivela il suo genio.

L'opera pergolesiana si distingue per la fecondità e la versatilità, caratteristiche proprie del genio italiano. Nessun altro esempio di una vita artistica così breve ci offre la storia dei grandi maestri, pochi di un'attività così feconda. Si pensi che il Pergolesi, dieci anni dopo del Mozart fece il suo ingresso nel mondo dell'arte, e dieci anni dopo ne fu strappato dalla morte. Cinque soli travagliati anni di lavoro gli bastarono, dunque, per raggiungere le alte vette della gloria, trattando i più disparati generi, dal serio al comico, dal sacro al profano, dal vocale allo strumentale, e stampando l'orma potente del suo genio tanto nel severo stile polifonico delle messe, quanto nell'umile e semplice delle canzonette ed arie da camera.

Il patrimonio artistico, lasciato da questo meraviglioso musicista, si compone (per quel che è noto sino ad oggi) di dodici opere, tre oratorî, quattro messe, quattro *Salve Regina*, uno *Stabat*,

Digitized by Google

un infinito numero di salmi, antifone, responsorî, ecc., diverse cantate ed arie da camera, sinfonie, sonate, trii, ed altre composizioni per istrumenti ad arco, una sonata per cembalo, due fascicoli di solfeggi per voci, due di esercizi per cembalo! E fu anche lavoratore accurato e di lima, il Pergolesi, come assicurò al Burney un musicista che conobbe a Roma il nostro compositore. Certo è che nulla d'insignificante uscì dalla sua penna.

Da qualche storico moderno si ritiene che il Pergolesi non fosse nato per l'opera seria. Alcuni dei più recenti, come il Kretzschmar, il Dent, l'Albert tacciono affatto il suo nome nei loro studi, parlando degli autori di opere serie, quasi che egli non ne avesse mai scritte, o che esse non meritassero considerazione alcuna. Converrà dunque dare al nostro compositore il posto che gli spetta anche in questo campo.

L'animo del Pergolesi, delicato e gentile, non era chiamato, è vero, a trattare di preferenza il dramma a forti tinte, la tragedia nel vero senso della parola; fu già da me osservato, esaminando la *Salustia* ed il *Prigionier superbo;* ma, appunto per queste qualità psichiche, congiunte ad un temperamento passionale e romantico e ad un istinto eminentemente drammatico, il dramma a tinte dolci ed a lieto fine, il dramma metastasiano, non poteva trovare al suo tempo un interprete più adatto di lui. Né mancano, come si è visto, nei suoi spartiti, arie di carattere forte e vigoroso, quali, ad esempio, quelle del secondo (aria di Alessandro) e del terzo atto (aria di Osroa) dell'*Adriano in Siria,* del primo della *Salustia* (sc. 5) e del secondo del *Prigionier superbo* (sc. 6).

Digitized by Google

G. B. Pergolesi
in una caricatura dell'epoca.

Digitized by Google

Digitized by Google

Il lettore avrà con me tenuto dietro al graduale progresso fatto dal Pergolesi nella composizione dell'opera seria. Nelle prime l'ispirazione del compositore viene oppressa dalla pesantezza e dalla goffaggine dei libretti, dove i personaggi sono talvolta vere caricature; nelle ultime il maestro si trova più ad agio; alcuni caratteri della poesia metastasiana corrispondono a quelli della sua melodia. Pur troppo, quando anche in questa fanno capolino il convenzionalismo, i luoghi comuni e la rettorica, l'ispirazione musicale si sente tarpare le ali. Se fosse vissuto più a lungo, il Pergolesi avrebbe continuato su la via del dramma razionale, verso cui si sentiva istintivamente attratto, come farebbero credere la scarsezza sempre maggiore di vocalizzi, la ricerca sempre più assidua del colorito orchestrale e della drammatizzazione dell'aria; oppure avrebbe finito per esser trascinato anche lui, come tutti gli altri, dalla corrente? La risposta non è facile. Certo è che i recitativi obbligati delle sue cantate drammatiche e delle sue opere, e certe arie della *Salustia*, dell'*Adriano* e dell'*Olimpiade*, gli dànno diritto ad esser considerato come precursore del Gluck.

Progressi immensamente più rapidi e maggiori, tali da toccare spesso la perfezione, poté fare il Pergolesi nell'opera comica, dove sentivasi completamente libero da pastoie. Su questo campo egli batte in continua breccia il convenzionalismo: bando ai vocalizzi; bando ai recitativi troppo lunghi e ai ritornelli, che intralciano l'azione; sempre più rari i *Da capo*.

Con la stessa potenza suggestiva, con la quale

Digitized by Google

sa strappare lagrime di pietà, esprimendo il dolore di Salustia, il grande Jesino provoca il riso ed infonde letizia, quando ci dipinge la grazia civettuola e briosa di Serpina. Ma badate: il riso del Pergolesi non è il riso grasso e sboccato della maggior parte delle opere buffe d'allora e dei tempi posteriori, e neppure quello spensierato e leggiero del *Barbiere* del Rossini. L'umorismo del nostro ha stretta parentela con quello del Mozart; sì nell'uno che nell'altro compositore anche la giocondità indossa veste spirituale, anche la nota gaia si dirige al cuore piuttosto che ai sensi. Il monologo di Uberto nel secondo intermezzo della *Serva padrona,* la scena in cui Tracollo si finge pazzo per sottrarsi alle mani della giustizia, ed altre molte, sono situazioni buffe; ma lo spirito, col quale le ha trattate il Pergolesi, ne ha fatto delle scene di alta commedia. « Non è nemmeno a pensarlo » — osserva a proposito il D'Arienzo — « che la sua espressione comica abbia il colore buffonesco del duetto tra Ciccariello e Rapisto e dell'aria della vecchia Meneca (delle *Zite ngalera,* opera buffa del Vinci); il lieve sorriso pergolesiano ha sempre un contenuto fin troppo spirituale ».

Non bisogna però credere, come si fa comunemente, che la musica del Pergolesi manchi di festosità, e che la sua gaiezza sia sempre velata di melanconia. Se si toglie il *Flaminio,* composto in particolari condizioni morali e di salute alcuni mesi prima di morire, nelle situazioni comiche di tutte le sue opere di questo genere (come del pari negli *Allegri* delle sue messe e dei suoi Trii) regna una schietta letizia, un brio giovanile che giocon-

Digitized by Google

da l'animo dell'ascoltatore; ma è letizia e brio signorile; è spirito fine e squisito. Nella parte dei suoi Buffi voi non vedete mai far capolino Pulcinella, come talvolta, nelle composizioni di molti maestri della stessa scuola. È per questo che nel corpo del mio libro ho chiamato sempre « comiche » e non « buffe » le sue opere. Talune, anzi, come *Il geloso schernito*, il *Flaminio* ed, in gran parte, anche *Lo frate nnammorato*, per il vivo pathos che le anima, meriterebbero il nome di « semiserie ».

Anche il Pergolesi, al pari degli altri maestri suoi contemporanei, fece spesso uso della canzone popolare, principalmente nelle opere comiche in dialetto: ne troviamo nel primo e secondo atto del *Lo frate nnammorato*, nel primo e terzo del *Flaminio*, ecc. Non mancano poi in questi lavori scene di verismo quanto mai interessanti, come, ad esempio, quella del maestro nel *Maestro di musica*, il quintetto del *Lo frate*, la seconda scena del primo intermezzo del *Tracollo*. Ma questi elementi ricevono dal Pergolesi un'impronta particolare per la loro espressione sempre elevata. Poiché con la sua spiritualità ingenita egli tutto nobilita, e a tutti comunica una parte del suo squisito sentire. Ecco perché gli avviene di presentare talvolta in atteggiamenti fin troppo sentimentali certi personaggi delle sue opere comiche.

Dell'influenza esercitata dalle opere comiche del nostro compositore ho già parlato: essa fu veramente grande, estesa e sommamente benefica; e, poiché, come ben disse il Grétry, la verità della declamazione, che costituisce le melodie pergole-

Digitized by Google

siane, è indistruttibile al pari della natura, questa influenza ha durato sino ai nostri giorni. Chi, per poca familiarità che abbia con la musica della *Serva padrona*, non sente circolarne lo spirito in molte pagine del *Falstaff* di Giuseppe Verdi? Peccato che, per le ragioni più volte addotte, non abbiano potuto aver la medesima diffusione le sue opere serie! Tuttavia subirono l'influenza anche di queste i compositori della scuola napoletana che poterono sentirle o leggerle, persino quelli che erano già innanzi nella loro carriera artistica, quali il Leo ed il *Sassone* (1), ed altri della generazione successiva, come, ad esempio, lo Jommelli ed il Galluppi. All'estero le opere serie del nostro Pergolesi non furono punto rappresentate; onde non poterono esercitarvi alcuna influenza.

Importanza non lieve ha parimenti la sua musica vocale e strumentale da camera, poca pur-

---

(1) Più volte nel corso della Parte Seconda ho citato le prove dell'influenza esercitata dal P. sul Leo. Quanto al Hasse, si leggano, p. es., le arie: « Stelle, che crudeltà », « Come potesti, oh Dio! » (seconda parte), « Peregrin che in erma arena » (sec. parte) ed altre della *Clemenza di Tito*; la cantata « Perché, leggiadra Irene », ecc. La mia affermazione trova conferma nelle seguenti parole del Mattei: « Quegli stessi maestri, che avean preceduto il Pergolesi, ma che sopravvissero lungamente dopo di lui, non ostante che sdegnassero da principio di andar presso le orme di un giovanetto, furon costretti a cambiare stile *come lo cambiò lo stesso Leo e lo Hasse, le cui carte dopo l'epoca del Pergolesi si ritrovano differentissime dalle altre prima composte* ». (*Elogio del Jommelli* - Colle, 1785, p. 73).

Digitized by Google

troppo, ma squisita, e la sua musica sacra, che si diffuse ampiamente in Italia e fuori per tutto il secolo XVIII.

Nella musica da camera il genio pergolesiano si rivela in tutta la sua interezza. Composizioni finamente cesellate, perché destinate ad essere eseguite in un ambiente molto più ristretto, e da ascoltarsi da un uditorio più intellettuale ed esigente di quello del teatro, le cantate, le sonate ed i concertini si presentano come frutto delle sue doti naturali ed acquisite, risultato della spontanea vena melodica e della riflessione, della ispirazione e della dottrina. Anche in questi lavori il Pergolesi oltrepassa i suoi tempi; come nella concezione dell'opera, anche qui egli ha la virtù di parlare alle nostre anime moderne più da vicino di qualunque altro compositore del suo tempo. Grande influenza esercitarono, segnatamente in Germania, le sue sonate per due Violini e Basso. « L'influenza del Pergolesi » — scrive il dott. Riemann — « su lo stile della composizione istrumentale del suo tempo è stata della più alta importanza, perché forse alla sua iniziativa personale si deve attribuire l'uso dell'*Allegro cantabile*, che segna un notevole progresso dello stile strumentale. La volontaria introduzione che egli fece di episodi briosi nelle frasi fugate ha servito di modello ai compositori tedeschi (Telemann, Fasch, Richter), ed ha preparato a poco a poco il nuovo stile. Perfino i Trii del Gluck portano tracce incontestabili dell'influenza del Pergolesi ». Ma v'ha di più. In queste composizioni dal libero fraseggiare, dalle frequenti movenze romantiche, dalla

Digitized by Google

espressione appassionata, trovasi il germe della *Sonata drammatica*, della cui invenzione è stato recentemente rivendicato il merito all'Italia.

L'oratorio della nuova scuola napoletana ha gli stessi difetti dell'opera seria. A Roma, a Bologna e a Venezia, dove durarono più a lungo le tradizioni palestriniane, esso conservò la sua epica grandezza, come può vedersi dagli oratori del Foggia, del Marcello, del Lotti e del Padre Martini, caratteristici, sopratutto, per l'alta drammaticità dell'azione e per l'espressione grandiosa dei cori. A Napoli, invece, dove dominò assoluto, anche nella musica sacra lo stile cromatico, eliminato il coro, abbandonata la polifonia, l'oratorio fu condotto allo stesso modo dell'opera e perdette il suo vero carattere e la sua importanza.

Che il Pergolesi avesse attitudine a trattare nella maniera dovuta l'oratorio si rileva da alcuni passi grandiosi delle sue messe. « Interessante per ogni riguardo è questo Pergolesi! » — scriveva il Chrysander. — « È degno di nota il fatto che, nel tempo stesso che nelle terre di Germania l'oratorio toccava l'apogeo della perfezione, anch'egli dimostrava una grande disposizione a trattare questo genere, maggiore di qualunque altro compositore italiano d'allora ». Ma egli non ebbe né tempo né occasione di dedicarvisi seriamente: i pochi suoi oratori sono lavori dell'adolescenza; dalla sua mano però essi ricevettero una fisonomia eminentemente drammatica, per il modo con cui furono da lui trattati il recitativo e l'aria. Ho già fatto notare, esaminando il *San Guglielmo*, qual cura ponesse l'autore nel descrivere e sviluppare i caratteri dei varî personaggi e nel tratteggiare certe scene.

Digitized by Google

Al pari dell'oratorio, anche la musica destinata alle sacre funzioni era dalla scuola napoletana trattata al modo dell'opera; a differenza di quello però, essa faceva molto uso della polifonia. Nei suoi primi saggi il Pergolesi segue le orme del proprio maestro, il Durante, ma ben presto anche in questo campo, tutto trasforma e perfeziona col suo genio. Così nelle sue messe troviamo condotta a completo sviluppo quella forma di *arietta sacra*, che fu poi di preferenza adoperata dal Mozart, cioè l'aria, non bipartita col *da capo*, ma composta di una sola parte, divisa in due metà, simili tra loro nei pensieri, diverse nella modulazione. Anche qui si fa un uso moderatissimo dei vocalizzi, adoperati, invece, a profusione, da altri compositori del suo tempo, non escluso lo stesso Durante.

I concertati delle messe pergolesiane hanno qua e là slanci sublimi, pezzi, che possono recarsi ad esempio di una svariata libertà di movimenti non disgiunta dalla persistenza nelle forme fondamentali, fughe di meraviglioso effetto per la felice fusione dell'ispirazione sempre elevata con la profondità del lavoro contrappuntistico. In generale, le composizioni di stile libero gli riescono sempre assai felici; più di rado, invece, quelle di puro contrappunto all'uso antico. Però in questi pezzi d'insieme si fa spesso sentire più che altrove un difetto del Pergolesi, la mancanza d'un largo respiro, che permetta di dar loro quell'ampio graduale sviluppo, necessario a raggiungere un pieno e completo effetto di chiusa all'uso classico. Di solito i finali del Pergolesi non si distinguono per un insieme vocale compatto e solenne, ma per frasi

Digitized by Google

staccate e pause vocali, riempite da graziose ed eleganti figurazioni di violino, che conferiscono ad essi, se non un aspetto di severa architettura artistica, certo una fisonomia nuova ed attraente. L'autore doveva sentirla questa mancanza di largo respiro, e, ingegnosissimo com'era, cercava l'effetto per mezzo d'interessanti divagazioni.

Il carattere di questa musica è quello che l'ambiente e il modo di sentire del tempo impressero a tutta la musica sacra della scuola napoletana del settecento. Non le domandiamo, dunque, compunzione ed ascetismo; è già molto se ci si presenta nobile e sostenuta, come quasi sempre è questa del Pergolesi. Dico « quasi sempre », perché neppure il nostro va esente dal difetto, comune a tutti i compositori del suo tempo, d'introdurre talvolta negli *Allegro* delle messe ritmi e motivi, che meglio si converrebbero ad opere comiche. Notevole è il fatto, già da me osservato nell'esaminare le sue composizioni sacre, che *soltanto in questo genere di musica* il Pergolesi pecca, sebbene raramente, contro la corretta declamazione e la verità d'espressione, e si mette al livello di tutti gli altri. Però quanta bellezza ed originalità di pensieri! Quanta sincerità e potenza di sentimento umano! I suoi tempi, anche nelle fughe più elaborate, son sempre espressivi, ed il pathos, che suol animare continuamente i canti pergolesiani, raggiunge spesso anche qui i gradi più elevati.

Dell'influenza, che la musica sacra del Pergolesi esercitò in Europa sino alla metà del secolo XIX, ho parlato altrove.

Da quanto si è detto risulta che, se al Pergolesi

Digitized by Google

non spettano tutte le innovazioni formali attribuitegli da alcuni storici, non di meno, anche la tecnica musicale deve a lui non poco; poiché egli perfezionò il recitativo e fissò la grafia della sua cadenza; diede i primi esempi dell'aria drammatica moderna; arricchì l'accompagnamento di nuovi mezzi espressivi; tentò il finale d'opera; preparò la via all'invenzione della sonata drammatica. Se poi si guardi l'anima, l'essenza dell'arte, l'opera innovatrice del Pergolesi è della più alta importanza; poiché egli infuse un nuovo spirito alla melodia, dandole per base la verità dell'espressione ed avvivandola al fuoco dell'amore. A chi gli avesse chiesto il segreto dell'irresistibile fascino della sua musica, l'autore dello *Stabat* avrebbe potuto rispondere con Dante:

> « ... *Io mi son un, che, quando*
> *Amore spira, noto, ed, a quel modo*
> *Che detta dentro, vo significando* ».

« *Pergolèse naquit et la vérité fut connue!* » scrisse il Grétry, ed in questa felice espressione compendiò tutti i meriti dell'immortale Jesino. La ricerca di quella verità che nel Gluck fu risultato della riflessione, nel Pergolesi fu dote istintiva della squisita sua natura di artista. Mentre gli altri compositori di opere suoi contemporanei, anche insigni, si prendono licenze d'ogni genere, spesso contravvenendo alle buone regole dell'accentuazione e peccando contro la proprietà della frase melodica, egli solo è irreprensibile per questo riguardo. Non lo vedete mai storpiare il testo per comodo del disegno melodico; anzi, egli as-

Digitized by Google

soggetta questo alle esigenze di quello, spezzando, all'occorrenza la frase, cambiando tempo, ecc. Talvolta, per ottenere un maggior effetto drammatico, ritocca egli stesso la poesia, ripetendo o trasponendo, secondo i casi, le parole.

Nel dar poi all'amore ed al dolore un'espressione profonda e penetrante, il Pergolesi, non solo non ebbe precursori, ma non fu superato da alcuno in tutto il secolo XVIII. Anche il Mozart canta l'amore, ma nei suoi personaggi, come del pari nella sua vita, questo sentimento non si scalda mai sino a diventare passione; mentre la passione pervade tutta l'opera pergolesiana: se ne sentono gli accenti tanto nelle opere serie quanto nelle comiche, nelle sacre, nella siciliana e persino nelle composizioni strumentali da camera.

Nell'arte di disegnare sapientemente i caratteri, di metterli in armonia con la situazione scenica e di seguirne lo sviluppo psicologico, il nostro compositore superò tutti i suoi predecessori della nuova scuola napoletana e molti altresì di quelli che gli successero. Non pure Serpina ed Uberto, universalmente noti, ma anche Salustia e Marziano, Megacle ed Aristea, Ascanio e Don Pietro, Flaminio, ecc. son tutti personaggi coerenti a sé dal principio alla fine dell'azione, ed i loro canti sempre pienamente in carattere con la parte che rappresentano. Quasi tutti i pezzi delle opere pergolesiane sono modelli di psicologia musicale.

Concludendo: *nella storia dell'opera napoletana*, il Pergolesi dev'esser considerato come il più gran genio del periodo vinciano, che va dal Vinci allo Jommelli, escluso; *in quella della musica sette-*

Digitized by Google

centistica, come il più sentimentale compositore del secolo, ed uno dei maggiori luminari dell'opera, precursore tanto del Gluck quanto del Mozart; *in quella generale della musica,* come uno dei più gentili e soavi poeti dell'arte dei suoni di tutti i tempi e di tutte le nazioni. Nel campo dell'opera comica e semiseria, in tutto il settecento, egli non la cede che al Mozart, il quale, pur rimanendogli alquanto addietro in calore di sentimento ed in efficacia drammatica, lo supera in maturità di genio. È giusto però considerare che il Salisburghese visse due lustri più di lui; se la morte lo avesse colto a ventisei anni, come il Pergolesi, non avrebbe avuto tempo di legare ai posteri né *Le nozze di Figaro,* né *Il flauto magico,* né il *Don Giovanni,* vale a dire i suoi maggiori titoli all'immortalità.

Per tali meriti intrinseci e per la straordinaria influenza, dovunque e lungamente esercitata dell'arte sua, le opere di questo Grande meriterebbero d'esser da noi maggiormente conosciute e fatte rivivere, come maggiormente conosciuta e fatta rivivere con amore ed orgoglio d'Italiani dovrebb'esser da noi tanta parte della lussureggiante fiorita della nostra musica settecentistica, gloria fulgidissima ed incontestata dell'arte italiana. Svolgendo quelle pagine, i nostri giovani compositori, che vanno brancolando nel buio, e, col seguire i passi or di questo or di quello straniero, han finito per ismarrire la via e snaturare il carattere dell'arte nazionale, si convincerebbero che non mancano a casa nostra esempi degnissimi di studio, e si avvedrebbero che vi sono in Italia gloriose tra-

Digitized by Google

dizioni, alle cui fonti convien risalire, se vogliamo ritrovare la nostra vera strada e riconquistare il posto che occupavamo un dì nella storia della musica.

Digitized by Google

APPENDICI

Digitized by Google

Digitized by Google

LE OPERE DI G. B. PERGOLESI

I.

MUSICA DA TEATRO

1. SALUSTIA, dramma in 3 a. — Napoli, Teatro S. Bartolomeo, inverno 1731.
2. AMOR FA L'UOMO CIECO (o *La sorte degli amanti*), intermezzi rappresentati insieme con la *Salustia*.
3. RECIMERO, dramma. Se ne ignorano il libretto e la partitura musicale, né si sa con precisione quando e dove fu rappresentato.
4. LO FRATE NNAMMORATO, commedia in 3 atti in dialetto napoletano di Gennarantonio Federico. — Napoli, T. Fiorentini, settembre 1732.
5. IL PRIGIONIER SUPERBO. Dramma in tre atti d'ignoto poeta. — Napoli, S. Bartolomeo, 28 agosto 1733, insieme con *La serva padrona*.
6. LA SERVA PADRONA. Intermezzo a due voci di Gennarantonio Federico. — Napoli, T. S. Bartolomeo, 28 agosto 1733, insieme col *Prigionier superbo*.
7. IL MAESTRO DI MUSICA. Commedia (opera buffa) in due atti. Ignorasi dove e quando fu rappresentato per la prima volta.
8. IL GELOSO SCHERNITO. Azione comica in tre parti. Ignorasi quando e dove fu rappresentato per la prima volta.
9. ADRIANO IN SIRIA. Dramma in 3 atti di P. Metastasio. — Napoli, T. S. Bartolomeo, 25 ottobre 1734.

Digitized by Google

10. LIVIETTA E TRACOLLO. Intermezzi. — Napoli, T. S. Bartolomeo, 25 ottobre 1734, insieme con *Adriano in Siria.*

Questi intermezzi portano anche i titoli seguenti: *La contadina astuta; La finta Pollacca; Tracollo.*

11. OLIMPIADE. Dramma in tre atti di P. Metastasio. Roma, Argentina, 1735.
12. FLAMINIO. Commedia in tre atti. — T. Nuovo di Napoli, autunno 1735.
13. IL TEMPO FELICE, preludio scenico per musica, cantato, per l'occasione del matrimonio di D. Raimondo di Sangro, principe di S. Severo con D. Carlotta Gaetani dei duchi di Laurenzano, nel teatro di Torremaggiore, l'anno 1735. Della musica di questo preludio scenico il Pergolesi non poté scrivere che la prima parte.

II.

MUSICA DA CAMERA

a) *Cantate*

Parecchie *Cantate* vanno sotto il nome del Pergolesi. Quelle che mi risultano autentiche sono le seguenti:

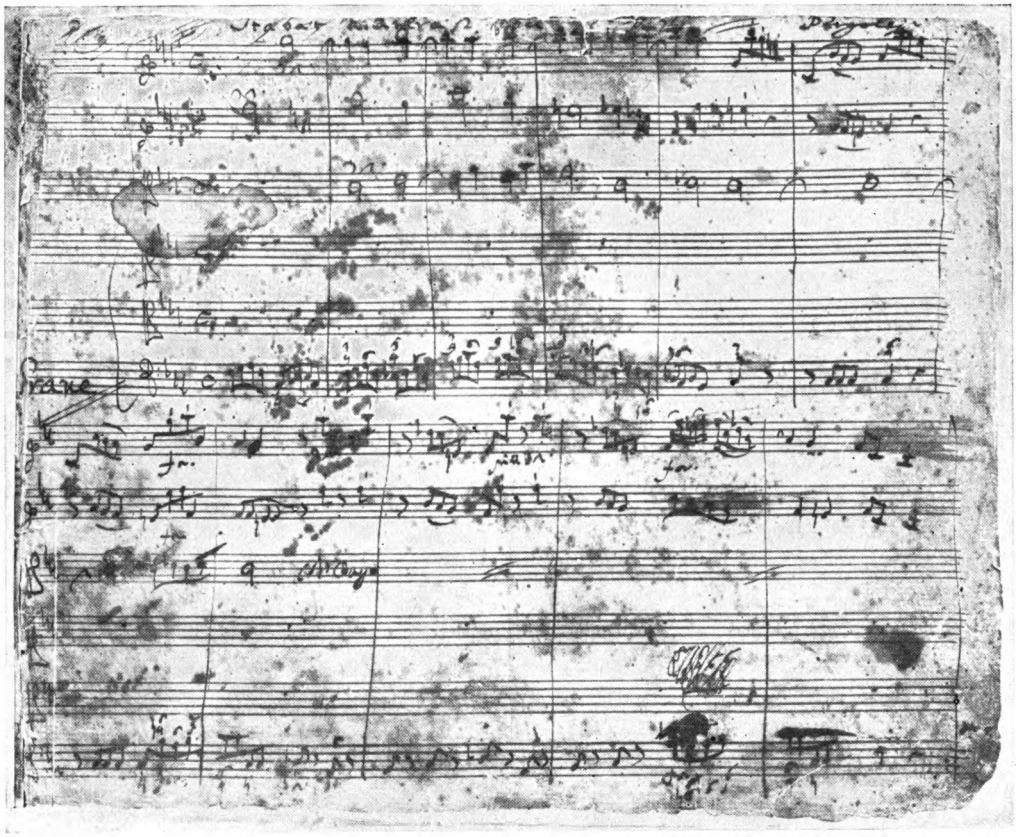
1. « Nel chiuso centro » (intitolata *Orfeo*).
2. « Chi non ode e chi non vede ».
3. « Ove tu, ben mio, non sei ».
4. « A te torna il tuo Fileno ».

} Per Soprano, con acc. di V., Viola e B.

5. « Dalsigre, ahi, mia Dalsigre ». Per Sopr. col solo B. d'accomp.

Furono scritte tutte per una sola voce. Le più estese ed elaborate sono le due prime. Esse si di-

Digitized by Google



Prima pagina dell'autografo dello *Stabat.*

Digitized by Google

Digitized by Google

stinguono su quelle del loro tempo per il carattere eminentemente drammatico.

Superiore a tutte però è la prima, che va comunemente sotto il nome di *Orfeo*. Essa è, anche dal lato formale, una delle più elaborate e perfette composizioni che siano uscite dalla penna del Pergolesi.

Nella parte del quartetto d'accompagnamento non vi sono raddoppi; ciascuna cammina indipendente dall'altra, contrappuntando ed armonizzando elegantemente fra loro.

b) *Arie diverse*

« *Io mi rido* ». — Serenata a 2 v. con strum.

« *Le souhait* ». — Canzonetta. Questa canzonetta, popolarissima in Francia, è attribuita comunemente al francese Riboutté; appartiene invece al Pergolesi.

« *Madre, e tu, ingiusta sposa* ». — Aria, su poesia tratta dalla *Merope*.

« *Misero me, qual gelido tormento* ». — Aria, su poesia del *Demofoonte* del Metastasio.

« *Per fuggirti io pena avrò* ». — Aria, su poesia del *Leucippo*.

« *Se tu m'ami* ». — Arietta.

« *Tre giorni son che Nina* ». — Siciliana per Sopr. con accomp. di 2 Viol., Viola e Basso.

Sino a tutto il secolo XIX a nessuno venne in mente di dubitare che autore di questa squisita e commovente canzonetta fosse il Pergolesi: tutte le copie, manoscritte e a stampa, che se ne conservano, non portano altro nome che il suo.

Digitized by Google

Primo a negare al grande Jesino la paternità della celebre siciliana fu il dott. Filippo Spitta, professore di storia musicale nell'Università di Berlino. Egli ne trovò la musica fra le arie aggiunte ad una traduzione e riduzione francese di *La Zingara* (*La Bohémienne*), intermezzi di Rinaldo da Capua, contemporaneo del Pergolesi. Solo per il fatto che, mentre gli altri pezzi, interpolati in tale riduzione, recano l'indicazione dell'opera donde furono tolti, questo non ne ha alcuna (né poteva averla, perché la siciliana non appartiene ad un'opera), solo per questo, dico, il dott. Spitta ne credette autore il Da Capua.

Nonostante che le ragioni da lui addotte in sostegno della propria tesi non fossero punto convincenti, il suo connazionale, dott. Ugo Riemann, si affrettò ad affermare *recisamente* nel suo « Musiklexikon » (ritenuto da certi per vangelo anche in Italia) che Rinaldo da Capua è il vero autore della famosa siciliana, « *falsamente* attribuita al Pergolesi ».

Qualche anno dopo, William Barclay Squire, il dotto bibliotecario della sezione musicale del British Museum di Londra, ritornò su la questione e negò anche al Da Capua la paternità di questo pezzo, interpolato, prima ancora che nella *Zingara*, nei *Tre cicisbei ridicoli*, opera di un oscuro compositore milanese dello stesso secolo, Natale Resta, rappresentata e stampata a Londra nel 1749. Anche qui la canzonetta si presenta senza nome di autore. Si aspetterebbe, quindi, che il Barclay Squire, ragionando come il dott. Spitta, ne ritenesse autore il Resta, ma non è così. « Al-

Digitized by Google

cune circostanze contemporanee » — egli scrive, ma senza specificare quali siano — « dimostrano che essa uscì dalla penna di Vincenzo Ciampi, noto compositore piacentino, che faceva parte della compagnia scritturata per il 1749 dal Teatro Italiano di Londra ».

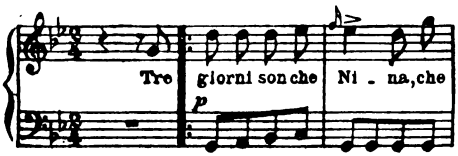
Questa seconda designazione non ha sostegni più solidi della prima; e tuttavia il Grove l'accettò subito senza riserve nel suo *Dictionary of Music and Musicians*.

Come si vede, gli stranieri mostrano di tenere in gran conto i risultati degli studi dei loro compatriotti; giudizio che non si può ripetere, purtroppo, per gl'Italiani.

Comunque sia, mi permetto di esporre il risultato dei miei a tale proposito.

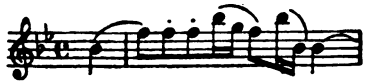
Dopo avere studiato quanto meglio ho potuto il nostro settecento musicale, esaminando quasi tutte le opere del grande Jesino e molte dei compositori del suo tempo, mi sono convinto che la tradizione non ha torto. Lo stile ed il carattere di questa composizione non possono ingannare. Nella soave mestizia che da essa emana, nel vivo pathos che l'anima tutta ravviso la nota individuale che contraddistingue il Pergolesi da tutti i maestri contemporanei. Ma v'ha di più: certi movimenti, certi ritmi, certe figurazioni e persino intere frasi s'incontrano in altre composizioni di lui.

Si legga la frase di spunto:

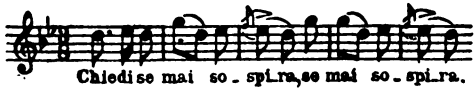


Digitized by Google

E si confronti con lo stacco della seconda sonata per due violini e basso numerato:

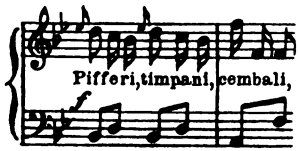


e, meglio ancora, col principio della seconda parte dell'aria di Aristea nel primo atto dell'*Olimpiade:*

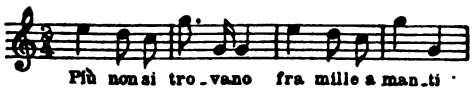


e con un passo dell'oratorio *La morte di San Giuseppe*, nel quale si trova anche la stessa scala ascendente del basso:

Si senta ora la frase iniziale della seconda parte del pezzo (« Pifferi, timpani, cembali »):

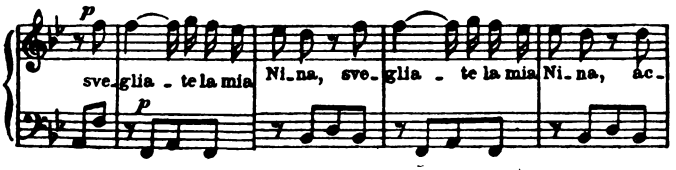


e si confronti col principio della seconda parte dell'aria di Argene nell'*Olimpiade*:

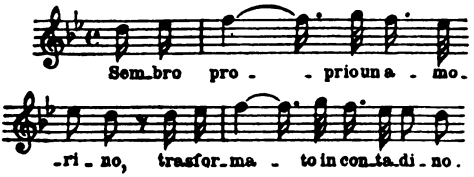


Digitized by Google

Anche la frase di risposta alla precedente (« Svegliate la mia Nina! »):



si trova, nota per nota, con la sua ripetizione e persino nello stesso tono, nella prima aria del soprano nell'intermezzo *Livietta e Tracollo:*



Logica conclusione: se le frasi principali, le idee madri dell'intera siciliana appartengono al Pergolesi, a quale altro autore dovrà essere attribuita se non a lui?

c) *Composizioni strumentali*

DODICI SONATE per due Violini e Basso.
Part. ms.: Conserv. di Napoli; R. Bibl. di Dresda.
Part. stamp.:
Twelve Sonatas for Two Violins and a Bass or an Orchestra..... Printed, for *Mr. Webb,* Organist of Windsor, and sold. by *R. Bremner.*

Sono scritte per due Violini e Basso numerato da eseguirsi al cembalo. Si compongono tutte di tre

Digitized by Google

tempi: il primo un *Moderato* o *All.* o *Presto;* il secondo un *Adagio,* o *And.te* o *Larghetto;* il terzo un *Presto* o *All.* I *Presto* son tutti di stile fugato.

Queste composizioni assegnano al Pergolesi un posto elevatissimo anche nel campo della musica strumentale; son tutte eccellenti per condotta, varietà di ritmi, freschezza e spontaneità d'ispirazione. Una loro speciale caratteristica è quella di presentarsi nella doppia veste, classica e romantica. Vi sono certi tempi che diresti usciti dalla penna del Mozart, mentre, e più spesso, ci abbattiamo in passi di vera sonata drammatica, d'un sapore di modernità che meraviglia. E allora abbiamo l'illusione che il Pergolesi sia vissuto dopo il Mozart. Certo è che questa musica, sia per il vivo pathos che la anima, che per una certa libertà di movenze e di sviluppo formale, ci sembra spesso più vicina a quella di Beethoven, del Weber e dello Schubert, che non a quella del grande Salisburghese.

Come in tutte le composizioni da camera, in queste sonate il Pergolesi ci si mostra molto accurato nella parte tecnica. Contrappunto ed armonizzazione, specie nei fugati, son molto elaborati ed ingegnosi, pur non lasciando trasparire mai lo studio, nonché l'artificio.

SINFONIA *per Violoncello e Basso continuo.* Part. ms. Conserv. di Napoli e di Milano. Upsala.

Riduz. con accompagn. di pianoforte di Giuseppe Schmid, per cura della Pergolesi-Gesellschaft di Monaco di Baviera. — München, Wunderhorn Verlag. 1910.

Digitized by Google

SONATA *per Violino con acc. di due Viol., Viola e Violoncello.* Part. ms.: Conserv. di Napoli e di Milano.

CONCERTO *a Flauto traverso con acc. di due Violini e Basso.* Citato in un antico catalogo della casa Breitkopf di Lipsia.

SONATA *in Re magg. per Pianoforte.* — Edizione critica istruttiva per cura di Giulio Azzoni. — Firenze. Ed. Valle de Paz. (1909).

SEI CONCERTINI per 4 Viol., Alto, Violone e Basso Cont. in partizione. Part. ms. di 69 pagine: appartenne alla Bibl. del celebre musicologo F. Commer.

Lo stile di queste composizioni è il medesimo delle sonate. Non vi sono raddoppi, ma sei parti reali; il primo violino ha per lo più una parte concertante; il secondo cammina sovente per imitazione con esso, ed anche le altre parti sono continuamente attive. Al pari delle sonate, anche questi concertini sotto l'antichità della forma racchiudono uno spirito di modernità, che meraviglia per il tempo in cui furono composti.

III.

MUSICA DA CHIESA

a) *Oratorii*

1. LA MORTE DI S. GIUSEPPE. Oratorio a 4 voci in due parti. S'ignora quando e dove fu cantato per la prima volta; ma dall'analisi della partitura si rileva che fu una delle prime opere del Pergolesi.

Digitized by Google

2. LA CONVERSIONE DI S. GUGLIELMO D'AQUITANIA, dramma sacro a 5 voci in tre atti. — Prima rappresent., Napoli, Chiostro di S. Agnello Maggiore, estate 1731.
3. LA NASCITA DEL REDENTORE. — La partitura di quest'oratorio, che il Villarosa (1831) vide nell'Archivio dei PP. dell'Oratorio di Napoli, oggi è irreperibile.

b) *Antifone, Messe, Mottetti, Salmi, Stabat, ecc.*

ADORO TE, mottetto per Canto solo con accompagn. d'istrumenti. Partit. ms.: Bibl. di Corte in Vienna.

CONFITEBOR TIBI DOMINE, salmo a 5 v., con accomp. di Violini, Viola e B., in *Do magg.*

Part. ms. di 28 pagg.: Conserv. di Napoli e di Milano; Bibl. Palatina di Parma; Istit. Music. di Firenze; Bibl. Naz. di Torino; Civica di Bergamo; British Museum; Conserv. di Bruxelles; R. Bibl. di Berlino; Musikfreunde di Vienna; Archivio d. Chiesa Catt. di Dresda.

Stamp.: Riduzione per canto e piano. Londra: Liceo B. Marcello di Venezia.

CONTURBAT MENTEM, mottetto per soprano con accomp. d'istrumenti. Part. ms.: R. Bibl. di Berlino; Bibl. di Wolfenbüttel.

DE PLACIDO TORRENTI, per Canto solo.

Part. ms.: appartenne alla libreria musicale di J. F. Libau, prete della chiesa di Sainte-Gudule di Bruxelles.

DIES IRAE in *Do magg.* a 4 voci con istrum.

Part. ms. di pagg. 41: Liceo Music. di Bologna.

id. a 2 v. (Sopr. e Contr.) con istrum. (cit. dal Fétis).

DIXIT DOMINUS, salmo a 4 voci con acc. d'istrum.

Part. ms.: R. Bibl. di Berlino; Abazia di Kremsmunster; Società dei Musikfreunde di Vienna.

DIXIT DOMINUS, a 5 v. in *Re magg.* con accomp. di Viol., Viola, Trombe e Organo.

Digitized by Google

Part. ms.: Bibl. Estense di Modena; R. Bibl. di Berlino.

DIXIT DOMINUS, in *Re magg.* a 6 v. (2 C., 2. A., Ten., B.) con acc. di Viol., Clarini ed Organo.

Part. ms.: Bibl. Estense di Modena.

DIXIT DOMINUS, in *Re Magg.* a 10 v. (2 Cori) con istrumenti.

Part. ms.: Conserv. di Napoli, di Milano e di Bruxelles; Cambridge.

Part. stamp. con accompagnamento di Quartetto, Ob. e Clar. — Napoli, Gennaro Parisi.

DOMINE AD ADIUVANDUM, mottetto in *Sol magg.* a 5 voci con istrum.

Part. ms.: Conservatorio di Napoli e Milano; Istit. Mus. di Firenze; R. Bibl. di Berlino; British Museum.

id. in *Re,* a 4 voci con istrum.

Part. stamp. Londra.

IN COELESTIBUS REGNIS, antifona in *Re magg.* per Alto solo con accompagnamento di Viol. e B.

Part. AUTOGR.: Conserv. di Napoli.

Part. ms.: Conserv. di Milano.

IN HAC DIE, mottetto in *Re magg.* a 5 v. con accomp. di Viol., Viola, Violonc., Controb., Oboe, Trombe ed Organo.

Part. ms.: Conserv. di Napoli e di Milano; Bibl. dei PP. Gerolimini di Napoli (sole parti).

È un lungo lavoro, composto di un'introduzione orchestrale e di otto pezzi (arie, duetti e terzetti), preceduti ciascuno da un breve recitativo secco.

LAETATUS SUM, a Canto solo, con acc. di Violini e Viola obbligata.

Part. ms.: Conserv. di Bruxelles.

LAETATUS SUM, a 4 v. (2 Sopr. e 2 B.). Cit. dal Fétis.

LAETATUS SUM, a 5 v. Citato dal Fétis.

LAUDATE PUERI, mottetto in *Re magg.* per Canto solo e ripieni a 4 v. (Canto, Alto, Ten. e B.), con acc. di V., Viola, Oboe, Trombe, B. ed Organo.

Digitized by Google

Part. AUTOGR. (Un grosso fascicolo di 87 pagg. In capo alla prima leggesi il nome dell'autore scritto di suo pugno): Conserv. di Napoli.

Part. ms.: Conserv. di Milano; B. Civica di Bergamo; Estense di Modena; dei PP. Gerolimini di Napoli (le sole parti); B. di Corte e della Società dei Musikfreunde di Vienna; R. Bibl. e Singakademie di Berlino; British Museum.

MAGNIFICAT, a 4 voci « con Sinfonia ».

Part. ms. di pagg. 32: Bibl. Com. di Bergamo.

MESSA in *Re magg.* a 4 voci con accompagn. d'istrumenti e d'organo.

Part. ms.: Bibl. Estense di Modena; Conserv. di Parigi; Bibl. di Corte a Vienna; Arch. d. Chiesa Cattolica di Dresda.

MESSA in *Re magg.* a 10 voci e due cori con accomp. d'istrumenti e d'organo.

Part. ms.: Conserv. di Napoli. Partitura, ricostruita con le parti staccate, dal bibliotecario Giuseppe Sigismondo nel 1831. Nella prima pagina si legge: « Eseguita in Agosto 1739 »; Arch. dei Gerolimini a Napoli (sole parti); Civica di Bergamo; Palatina di Parma.

MESSA in *Fa magg.* a 10 voci e due cori con accomp. di due orchestre e Organo.

MESSA in *Fa magg.* a 5 voci con accomp. d'istrum. e d'Organo.

Part. ms.: Conserv. di Napoli; Ist. musicale di Firenze.

Part. stamp.: Vienna, Comptoir (« Opera postuma » con Biografia), Vienna, Steiner e C.°

Il Chrysander è d'opinione che questa Messa sia stata scritta circa due anni dopo quella a 10 voci; e la sua opinione, fondata su l'analisi delle due composizioni, trova appoggio nella interpretazione da me data alle parole del P. Guglielmo della Valle che la sentì eseguire in Napoli il 17 settembre del 1785. Essa dunque fu scritta nel 1734 per commissione del duca di Maddaloni, e assai proba-

Digitized by Google

bilmente è la stessa che venne cantata in Roma il 20 maggio dello stess'anno, sotto la direzione dell'autore (1).

L'orchestra consta, per solito, di due Violini, Viola, due Oboi, due Corni, in *Fa*, Basso ed Organo; ma talvolta compariscono i Clarini e le Trombe; il Coro si compone di due Sopr., Contralto, Tenore e Basso.

MISERERE in *Do min.* a 4 voci, con acc. di Viol. Viola e B.

Part. ms.: Conserv. di Napoli e Milano; Estense di Modena (sole parti); Istit. Mus. di Firenze; R. Bibl. di Berlino; Bibl. di Corte a Monaco; Società Musikfreunde e Bibl. di Corte a Vienna; R. College of Mus. di Londra.

Part. stamp. (Paris, Pleyel; di pagg. 85): Comunale di Bergamo; R. College of Music; Bibl. Granducale di Darmstadt.

Nella part. stamp. l'accompagnamento è accresciuto di una Violetta obbligata, degli Oboi e dei Fagotti.

Si compone di 12 pezzi: 1. *Miserere* (Largo a 4) - 2. *Amplius lava* (Larghetto per Sopr.) - 3. *Ecce enim* (A tempo giusto, p. T. e B.) - 4. *Asperges me* (Moderato a 4) - 5. *Averte faciem* (And. per Alto) - 6. *Redde mihi* (All. p. T.) - 7. *Libera me* (Lento a 4) - 8. *Domine labia* (Allegretto per B.) - 9. *Sacrificium Deo* (Largo a 4) - 10. *Benigne fac* (Moderato per Sopr. e A.) - 11. *Tunc acceptabis* (a 4) - 12. *Tunc imponente* (Allegretto a 4. Fuga Finale).

L'illustre Carlo Federico Zelter (1758-1832), l'amico del Goethe, ridusse questa composizione a 8 parti reali, senza accomp., per la Singakademie di Berlino, da lui diretta per molti anni. La riduzione si conserva nella Bibl. di quella famosa Società corale, nella R. di Berlino e nella Granducale di Schwerin.

---

(1) V. p. 42.

Digitized by Google

MISERERE in *Si magg.* a 4 v. con accomp. d'orch.
Part. ms.: Bibl. di Königsberg.

PRO JESU DUM VIVO, mottetto p. Sopr. ed Alto, con accomp. di Viol. e B.
Part. ms.: Bibl. del Ginnasio Joach. e R. Bibl. di Berlino.

REQUIEM CUM OFFERTORIO, ms. posseduto da Otto Jahn, celebre filologo e critico d'arte tedesco.

SALUS ET GLORIA, solo per Alto, con acc. d'orch.
Le sole parti ms.: Bibl. Granducale di Schwerin.

SALVE CREATOR, mottetto.
Part. ms.: Bibl. di Wolfenbüttel.

SALVE REDEMPTOR, mottetto per B. o Alto, con accomp. d'istrum.
Part. ms. col testo latino e tedesco: Bibl. di Königsberg.

SALVE REGINA, in *Do min.* per Soprano, con acc. di Viol., Viola e B. (In alcuni esempl., sì ms. che a stampa, v'è anche l'Organo).
Part. ms.: Cons. di Napoli; Bibl. Casanatense di Roma; Comun. di Bergamo; Estense di Modena; R. Bibl. di Copenaghen; Arch. della Chiesa Cattolica di Dresda; Bibl. di Corte in Vienna.
Part. st.:

Id. à voix seule, avec accompagnement de deux violons, alto-viola et clavecin... mis au jour par M.r Huberty, ordinaire de l'Académie Royale de Musique. Paris, chez l'éditeur (Cons. di Bruxelles).

Id. The celebrated *S. R.*, composed by Sig.r Pergolesi. — London. J. Walsh (Cons. di Bruxelles).

Id. ad una sola voce con accomp. di Quartetto e Piano. — Milano, Ricordi. (Inserita nell'« Antologia Classica Mus. », pubbl. dalla *Gazzetta Mus.* di Milano. Anno IV, 1845, n. 1). In questa edizione fu trasportata in *Fa min.*

Id. Riduzione per Alto con acc. d'istrumenti.
Part. ms.: Liceo mus. di Bologna; Bibl. di Corte in Vienna e a Monaco; Bibl. del Capitolo della

Digitized by Google

Chiesa di Nostra Donna degli Eremiti (Einsiedeln) in Sclowitz; Bibl. del re di Sassonia in Dresda; e del Ginnasio Joach. in Berlino.

Part. stamp., Paris, Le Duc: Cons. di Bruxelles; Nazion. di Parigi; R. Bibl. di Berlino.

È questo uno dei più rifiniti e felici lavori del nostro autore. Se non per altezza d'ispirazione, che nello *Stabat* tocca più volte il sublime, certo per accuratezza di forma e verità di declamazione, e per quel carattere sostenuto e devoto che si mantiene costantemente uguale dal principio alla fine, esso è superiore al famoso inno. Fu affermato da alcuni storici che questa *Salve Regina* fu scritta a Loreto dopo l'insuccesso dell'*Olimpiade;* da altri invece, che fu l'ultima composizione del Pergolesi. Nella prima parte di questo libro ho dimostrata la falsità di tali affermazioni.

Riguardo allo stile, sebbene il primo numero, l'*Andantino,* porti lo stampo preciso del duetto, con cui s'inizia lo *Stabat* (vi s'incontra, a prima giunta, anche il noto intervallo di seconda), tuttavia, se si guarda al modo tenuto dall'autore nello sviluppo e nell'accompagnamento della frase melodica, mi sembra che questa composizione, più che allo *Stabat,* si avvicini all'*Orfeo.*

Qui non vediamo il secondo Violino andare all'unisono col primo, e la Viola col Basso: le quattro parti strumentali si muovono libere, l'una accanto all'altra, indipendenti dalla voce ed arricchite di figure e d'imitazioni, per modo da formare, per sé stesse, un insieme sapientemente armonico e di bellissimo effetto.

Digitized by Google

Comunemente non si conosce altra composizione di tal nome che questa, un vero capolavoro; ma, prima di essa, il Pergolesi ne scrisse tre altre, di minor valore, ma non prive d'interesse:

1. SALVE REGINA in *Do min.* per *Soprano,* con accomp. di Quartetto e Cembalo.

   Part. ms.: era posseduta dall'insigne storico musicale Federico Chrysander, che fu il primo a segnalarla al pubblico nelle colonne dell'« Allgemeine musikal Zeitung » di Lipsia (Jahrg. XVII. N. 15).

Questa composizione ha una speciale importanza per noi, perché evidentemente è una delle primissime uscite dalla penna del nostro autore. In tutto il lavoro abbondano passi interessanti e felici, ma la loro fattura mostra spesso gl'inciampi del principiante.

2. SALVE REGINA in *Do min.*, per Soprano e Basso con accomp. di Quartetto.

   Part. ms.: R. Bibl. di Berlino, che l'acquistò insieme con una preziosa raccolta d'altri manoscritti, appartenente al grande poeta Vittorio Alfieri.

   Riduz. per canto e piano, stamp.: Lipsia, Breitkopf und Härtel, per cura di H. M. Schletterer (1882).

3. SALVE REGINA in *Fa min.*, per 2 Sopr. con acc. di Viol., Viola e B.

   Part. ms.: Liceo B. Marcello di Venezia; R. Biblioteca di Dresda e Berlino; R. Coll. of Music di Londra; Conserv. di Bruxelles (con accompagnamento d'Organo).

   Dell'autenticità della *Salve Regina* a due Soprani si è più volte dubitato. Eppure particolari caratte-

Digitized by Google

ristiche, proprie soltanto al Pergolesi, che si riscontrano nel modo di fraseggiare, modulare ed accompagnare, m'inducono a dichiararla, con certezza, opera di questo compositore. Credo però che sia una delle prime composizioni del Pergolesi. Certo, per forma e contenuto, essa è di gran lunga inferiore a quella famosa per Soprano solo.

Part. stamp.:

SALVE REGINA à deux voixes, composé par M. Pergolesy, mis au jour par Huberty de l'Académie Royale de Musique. Gravé par M.e son Epouse. Paris, chez l'Éditeur. Rue des Deux Écus, où l'on trouve au grand Magasin de Musique moderne. Avec Privilège du Roy. (Liceo Mus. di Bologna; Bibl. di Darmstadt).

Id. Paris, Porro.

Id. Londra: British Museum; Bibl. Schwerin.

Riduz. per canto e piano:

Per cura di C. Bank. — Magonza, Scott (1864).

Per cura di H. Schletterer. — Lipsia, Breitkopf u. Härtel (1882).

Riduz. con testo tedesco:

Id. Johann Baptist Pergolesi's in Klavierauszuge mit deutscher Parodie von C. A. Overbeck zum Besten des Armeninstituts der Stadt Lübeck herausgegeben. — Lübeck, in Commission bei Christian Gottfried Donatus. 1785:

Bibl. di Corte a Monaco; R. Bibl. di Dresda e Berlino; Bibl. di Lubecca, d'Amburgo, del Ginnasio Joach. di Berlino e di Asburgo.

id. sotto il titolo: *Sterbe-Cantate* von Joh. Bapt. Pergolese, a 4 v., per 2 Corni, 2 Ob., 4 Viol., Viola e B. — 1794. — I pezzi, che nell'originale compaiono sotto la forma di duetti, qui si vedono ridotti a cori di voci miste.

Part. ms.: R. Bibl. di Berlino.

SANCTUM ET TERRIBLE, versetto in *La min.* a 5 voci (appartenente al Salmo *Confitebor*) con acc. d'Organo.

Digitized by Google

Part. ms.: Liceo mus. di Bologna; B. Civica di Bergamo; B. di corte a Dresda e a Vienna.

Part. stamp. (col B. gen.): pubblicata nel periodico *Coecilia* (« Eine Zeitschrift, für die musikal Welten ») di Magonza. Anno 1842, p. 244.

SANCTUS, a 4 v., trovasi stampato nella raccolta del Lück: *Sammlung* ausgezeichneter Compositionen, etc. (1859, Vol. 1°).

SEI MIR GNÄDIG (« Sumi benigne »). Coro a quattro voci, ridotto per chiesa evangelica.

Part. stamp.: pubblicata in una raccolta di cori sacri per uso delle chiese evangeliche da J. Christoph Weeber, intitolato *Kirchliche Chorgesänge zum Gebrauch bei evangelischen Gottesdienst*, etc. Stuttgart, 1857.

SEQUENTIA OLIM TEMPORE, *Missae septem dolorum.*

Part. ms.: Bibl. della città di Lubecca.

SICUT ERAT, in *Re magg.* a 4 voci con acc. strument. Autografo: Conservat. di Napoli.

SISTE, SUPERBE, mottetto per Basso, in *Sol magg.* con acc. d'istrum.

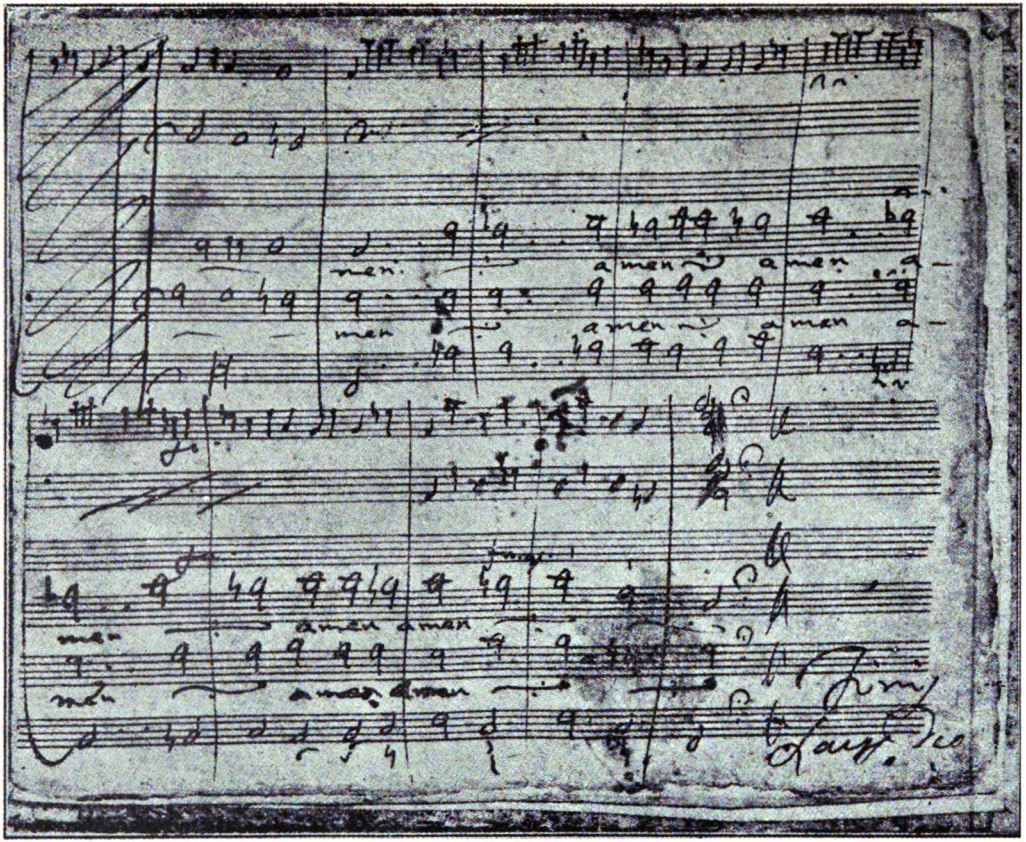
Part. ms.: Civica di Bergamo.

STABAT MATER a due voci (Sopr. e Contr.) con accomp. di Quartetto e Basso numerato per l'Organo.

L'autografo è ora posseduto dalla Bibl. dell'Abazia di Montecassino. È un fascicolo di 37 fogli. In capo al primo si legge la seguente intestazione autografa: *Stabat Mater a 2 voci con v. v. Pergolesi*, e alla fine del trentasettesimo, parimente di mano dell'autore: *Finis | Laus Deo |* parole eloquentissime per chi conosce la storia dolorosa di questa composizione. Alcune linee, scritte a tergo di quest'ultimo foglio da uno dei possessori del prezioso autografo, ci forniscono interessanti notizie.

« Questo è *Lo Stabat Mater*, Originale del Pergolesi, il quale mi fu regalato dal Sig. D. Giuseppe De' Majo, Maestro della Cappella Reale, a dì 16

Digitized by Google


men.
amen amen
men
amen amen
men
amen amen
men

Digitized by Google

Settembre 1771, il quale De' Majo mi disse che il suddetto Pergolesi gli feci (sic) questo donativo, per suo ricordo, prima della sua morte ».

Poco più sotto:

« Nella fine dell'anno 1771 passò a miglior vita il Signor D. Giuseppe De' Majo ».

E più sotto ancora:

« Si conservi con attenzione, per essere di quello grande Autore. Senza prestarsi a nessuno *Amico caro* che sia ».

PARTIT. STAMP.:

Stabat Mater. - Paris, Mayard, avec privilège du roy.
Id. London (Bibl. dell'Università di Königsberg; Antoniana di Padova; Musik.-Samml. Meklemburg-Schwerin; R. Bibl. di Dresda).
Id. Paris, Bochsa père (Kgl. Musik.-Sammlung della Corte di Sassonia in Dresda; Conserv. di Parigi).
Id. London, I. Walsh (Hofbibl. di Vienna; Royal College of Music di Londra; Conserv. di Bruxelles).
Id. Paris, Sieber et fils (Musik.-Samml. Meklemburg-Schwerin).
Id. Partitura illustrata da L. F. Casamorata con ritratto dell'autore. - Firenze, Guidi, 1877.
Id. pour soprano et contralto, deux violons, alto, basse et orgue. - Paris, Bonjouz.
Id. Paris, Porro.
Id. Lyn, Carnaud.
Id. nell'*Antologia Classica*, pubbl. dalla « Gazzetta mus. di Milano ». Anno IV, fasc. 1.
Id. Ediz. curata dal prof. Gustavo Schreck su la scorta dell'autografo. - Lipsia, Breitkopf und Härtel (1910).

Riduz. per CANTO E PIANOFORTE:

Stabat Mater, partition di Piano per N. Schörring. Text danois par Sporon. Copenhague, 1778, Chez Gyldendal (R. Bibl. di Copenaghen).

Digitized by Google

Id. à deux voix avec accompagnement d'Orgue ou de Piano-forte, composé par Pergolese. - Paris, Marguerie (Conserv. di Bruxelles).

Id. avec accomp. de piano. - Paris, Sieber père (R. Bibl. di Berlino; Conserv. di Parigi; Hofbibl. in Darmstadt).

Id. Paris, Leduc (Cons. di Bruxelles).

Id. Paris, Carli.

Id. Paris, Pacini.

Id. Nell'antologia del Rochlitz: *Sammlung. vorzüglicher Gesangestücke der anerkannt grössten... Meister*, etc. - Mainz, Paris, Antwerpen, Schott's Söhne. Tom. III, p. 239 e segg.

Id. der Pergolèse, a deux, arrangé pour le Fortepiano ou l'Orgue par M***. Paris, Pleyel, 1801.

Id. Id. - Vienna, Mollo (Hofbibl. di Monaco; R. Biblioteca di Berlino).

Id. avec accomp. de piano - Paris, Joly (Cons. di Bruxelles).

Id. Paris, Launer (Bibl. del Liceo Mus. Bened. Marcello di Venezia).

Id. Berlin, Christiani (Schwerin; Kgl. Mus.-Sammlung del re di Sassonia in Dresda; R. Bibl. di Berlino).

Id. a due voci (Riduz. per canto e pianof.). - Milano, Ricordi.

Id. Napoli, Cottrau.

Id. von Giov. Battista Pergolesi, in Klavierauszuge mit Text von G. Rösler. Leipzig, Peters.

Id. London (Bibl. del Liceo mus. B. Marcello di Venezia).

Id. Berlino, Trautweiun und C.°

Id. Vollstandig Klavierauszuge mit deutschen und latein Text. Herausgegeben von Klage, Hamburg.

Id. Id. Herausg. von Zoelern. - Magdeburg.

Id. Id. Herausg. von Schletterer - Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1878.

Id. Id. Leipzig, Schwichert.

Digitized by Google

Riduz. per PIANOFORTE solo:

Stabat Mater de Pergolèse, Paris, Schönenberg Éditeur de la Bibliothèque Classique et Dramatique des Pianistes. Boulevard Poissonnière. 28 s. d.

È la *99e* Livraison del « Répertoire des morceaux d'ensemble exécutés par la Société des Concerts du Conservatoire, arrangés très soigneusement pour *Piano seul* » (Bibl. S. Scolastica di Subiaco).

RIDUZIONI E ADATTAMENTI

Nessun'opera, quanto lo *Stabat* pergolesiano, subì tante riduzioni e tanti adattamenti per mano d'altri compositori, anche famosi, i quali, coll'intento di far meglio comprendere e gustare le bellezze di questo capolavoro, credettero opportuno modernizzarne l'istrumentazione, ovvero rafforzarne la parte vocale, riducendola a tre o a quattro voci, o aggiungendovi il coro. Così fecero, tra gli altri, nel secolo XVIII, Adamo Hiller, il Paisiello ed il Salieri, e, nel XIX, Alessio Lvoff.

Tali tentativi incontrarono, in generale, il favore del pubblico, ma non sempre l'approvazione degli intendenti dell'arte.

J. B. Pergolese. — *Stabat Mater oder Passions-Cantate, mit deutschen Parodie des H. Klopstocks in einem Clavierauszuge zum Bestem der neuen Armenschule zu Friedrichstadt bei Dresden.* — Leipzig. — In Commision bei B. Chr. Breitkopf und Sohn. 1774. (Per canto e piano. Riduzione e prefazione di J. A. Hiller) (Bibl. di Königsberg e Wolfenbüttel).

Johann Baptist Pergolese. — *Vollstandige Passionmusik zum Stabat Mater, mit der klopstok'schen Parodie; in der Harmonie verbessert mit Oboen und Floten verstärkt und aus. 4 Singstmmen gebracht von J. A. Hiller.* Leipzig, Dyk. 1776, [Partitura] (Bibl. S. Cecilia di Roma; Bergamo; Cons. di Brux.). Kgl. Mus. Samml. delle Cort. sass. in Dresda; Abazia di Einsiedeln in Svizzera; Hofbibl. di Vienna; Regia Bibl. di Berlino; Hofb. di Monaco; Bibl. di Lipsia, Lubecca, Wolfenbüttel, Copenhagen).

Digitized by Google

Stabat Mater a 2 voci, con Violini, Viola e Violoncello, del Pergolese, alla quale sono aggiunti gli strumenti da fiato, senza dipartirsi dall'originale, dal Sig. Cavalier *Paisiello*, eseguitosi nel dì 16 settembre nella Cattedrale di Napoli per la festività della Vergine addolorata nell'anno 1810. — Prezzo 12 franchi. In Parigi, presso tutti li Mercanti di musica. (Partitura Conserv. di Napoli e di Bruxelles; Hofbibl. di Darmstadt).

Stabat Mater « Vierstimmig gesetzt von *Salieri*, mit Harmonie begleitung von Süssmayr, Posaunen von Ignaz. R. V. Seyfried 3/3 1831. Revidiert von Otto Nicolai, November 1843. — (Partitura ms. — Archivio della cappella di corte in Vienna).

Questa riduzione a 4 voci, due femminili e due maschili, fu fatta dal Salieri mentr'era direttore della cappella di corte a Vienna.

Stabat Mater, de Pergolese instrumenté à grand Orchestre et avec Choeurs par *Alexis Lvoff*, aggregé à l'Académie de Boulogne et membre honoraire de la Société Philarmonique de S. Pétersbourg. — Se vend à S. Pétersbourg dans tous les Magasins de musique, et à Moscou, chez M. Leinhoff. — Berlin. Schlesinger (1848).

Stabat Mater, prose en chant choral à 4 et autres chants. Par Winter et Novello. — Londres.

Id. mis en musique à 3 voix (1er et 2e dessus et B.). - Paris, Choron.

Id. a 4 voci con accom. del solo B. — Al testo latino è sostituita una parafrasi italiana. (Ms.: Conserv. di Napoli.)

Utique resonando, mottetto (Partit. e parti ms.: Bibl. dell'Oratorio dei Filippini a Napoli).

Verbum Cristi, a 4 voci con acc. di Viol., Tromba ed organo. (Part. ms.: Bibl. di Corte a Monaco di Baviera).

Digitized by Google

IV.

MUSICA DIDATTICA

SOLFEGGI a due voci e a tre voci.

AUTOGRAFO: Conserv. di Napoli.

Compongono un fascicolo di 54 pagg. e si dividono in tre parti.

1. *Solfeggi a due voci, Canto e Alto.*
2. *Solfeggi a tre voci, Canto, Alto e Basso.*
3. *Solfeggi a due, Alto e Basso.*

SOLFEGGIO *con accomp. di pianoforte.*

Ms.: Conserv. di Napoli.

Vanno sotto il suo nome certi *Esercizi per Arpicordo* (nome dato dagl'Inglesi al clavicembalo), stampati a Londra:

EIGHT LESSONS *for the Harpsicord.* — London, Longman, Lukey and C.o (37 pagine).

A second set of eight Lessons for the Harpsicord. — London, Longman & Broderip (British Museum).

Era costume di tutti i maestri d'allora di scrivere solfeggi per uso dei loro scolari. Nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli si conservano tuttora quelli composti da Alessandro Scarlatti, Durante, Vinci, Hasse, Jommelli, Piccinni, ecc.

V.

COMPOSIZIONI ERRONEAMENTE ATTRIBUITE AL PERGOLESI

Non appartengono al Pergolesi le seguenti opere, riferite sotto il suo nome dai cataloghi delle Biblioteche, nelle quali si conservano:

Digitized by Google

DALINA E BALBO. Intermezzi a due voci.

Part. ms.: Bibl. di Corte del Granduca d'Assia - Darmstadt.

LE DIABLE À QUATRE, opera-pasticcio.

Part. ms.: Conserv. di Parigi.

Quest'opera, alla cui poesia furono adattate antiche canzoni francesi ed ariette italiane, ha servito di pretesto ad alcuni scrittori per tirar fuori i nomi dei compositori Philidor, Scarlatti, Duni, Gluck, *Pergolesi*, ecc., completamente a torto, riguardo a quest'ultimo, in quanto che, di tutte le arie di cui si compone questo pasticcio, non ve n'ha una sola che sia stata tolta dalle sue opere.

TEMISTOCLE, dramma in tre atti, poesia di P. Metastasio, « Musica del Sig. Pergolesi Napolitano ».

Part. ms.: Liceo mus. di Bologna.

IL CAVALIERE ERGASTO, *opera del Maestro Pergolhese* (sic). È un ms. di 285 pagine, che si conserva nella biblioteca dell'Istituto musicale « Brera » di Novara. I pochi e brevi esempi, citati in un opuscolo del chiaro M.° Tito Fedeli, direttore dell'Istituto, non rivelano la mano del Pergolesi. È una musica piena di grazia ed eleganza, uscita dalla mano di un eccellente maestro della scuola napoletana del settecento.

Così scrissi nel mio libro: G. B. PERGOLESI, *vita, opere ed influenza su l'arte*, pubblicato nell'agosto del 1910. Poco dopo, l'insigne m.° Nicola D'Arienzo constatò appunto che gli esempi citati nell'opuscolo del Fedeli si trovano nell'opera comica *La molinarella* del Piccinni, la cui partitura autografa si conserva nella biblioteca del Conservatorio di Napoli.

VENERABILIS BARBA CAPPUCCINORUM INCULTA, *Scherzo* a due voci (T. e B.) senz'accompagnamento.

Part. ms.: Conserv. di Napoli e Milano; R. Bibl. di Monaco; Bibl. di Corte a Vienna; ecc.

Digitized by Google

In nessuna biografia del Pergolesi, anteriore a quella del Florimo, si cita questo scherzo tra le sue opere. Ne ho visto ed esaminato il più antico esemplare, che si conserva a Napoli. La scrittura, abbastanza brutta, è proprio contemporanea al Pergolesi. In origine non aveva titolo: quasi un secolo dopo, Giuseppe Sigismondo, antico bibliotecario di quel Conservatorio, vi scrisse in fronte: *Scherzo del Pergolesi coi Cappuccini di Pozzuoli, dove poi egli morì nel Convento dei Francescani nel 1736*; si compone di sette brevi pezzi e un brevissimo recitativo e, poco più in basso: « Cosa rarissima ». I pezzi hanno la forma di canone, e il loro testo consta di quattro sole parole: *Venerabilis barba Cappuccinorum inculta.* Le parole vengono sillabate dai cantanti, e i motivi scherzano oscenamente su l'incontro di certe sillabe.

In fondo alla copia si legge, di mano del copista: *Finis, 19 Aug.i 1735*, e sotto: « Ad usum Ec.mi Agnelli de Costantis ».

I caratteri ed il valore della composizione m'inducono a crederla opera d'un altro autore. Questa musica insipida, monotona, incolora, scolastica, non può essere uscita dalla penna d'un maestro, che nulla scrisse mai d'insignificante, ed anche nelle più tenui composizioni stampò l'orma del suo potente genio.

D'altra parte è presumibile che il Pergolesi nell'agosto del 1735 non fosse andato ancora a Pozzuoli, giacché il suo *Flaminio* fu posto in scena al Teatro Nuovo nell'autunno di quell'anno.

SYMPHONIA *in C a Violino primo, Violino secondo, Viola di brazo, Clarino primo, Clarino secondo, Tympano con Fundamento, del Sig. Pergolesi.*

Questa Sinfonia (ms. di pag. 83) è posseduta dal Sig. Weston di Cambridge (America), che gentilmente me la fece esaminare. È indubbiamente apocrifa.

VEXILLA REGIS a 4 voci con accomp. strumentale.

Digitized by Google

Questa composizione fu creduta da molti opera del Pergolesi, e a lui fu attribuita anche dall'Eitner. A chi ha familiarità con lo stile ed il sentire pergolesiano non è difficile avvedersi che il lavoro è di altra penna.

Digitized by Google

NOTIZIE BIBLIOGRAFICHE

I più antichi cenni biografici di G. B. Pergolesi si devono a stranieri. Il Boyer pubblicò nel « Mercure de France » del luglio 1772 (Paris, Vol. II, pp. 185-192) un lungo articolo, intitolato *Notices sur la vie et les ouvrages de Pergolèse,* gran parte delle quali ebbe dal maestro Duni e dal pittore Vernet, amici dell'autore dello *Stabat.* Più tardi l'inglese Carlo Burney, viaggiando in Italia, raccolse molte notizie dalla bocca di chi conobbe il grande compositore, e le pubblicò nell'*A general history of Music* (London, 1789). Queste notizie però non mancano di errori e inesattezze. In Italia, il primo che si occupò seriamente della vita del Pergolesi, fu il marchese di Villarosa. La sua *Lettera biografica intorno alla patria e alla vita di Gio. B. Pergolesi* (Napoli 1831) è una delle fonti più attendibili, poiché, come l'autore dichiara in fine dell'opuscolo, le notizie ivi contenute furono fornite, in parte, da Alessandro Speranza, che le aveva intese narrare da Francesco Durante, maestro suo e del Pergolesi, e in parte, da Giuseppe Sigismondo, nato circa il 1740, scolaro del Porpora e del Jommelli, archivista del Conservatorio

Digitized by Google

della Pietà dei Turchini e poi di quello di S. Pietro a Majella.

Dopo l'opuscolo del Villarosa (che egli ripubblicò più volte con aggiunte e correzioni) null'altro di nuovo, di qualche importanza, fu pubblicato sulla vita del Pergolesi fino a questi ultimi tempi (La biografia del Fracassetti [della raccolta di « Biogr. di uomini ill. Piceni » dell'Hercolani. Forlì 1837-39. Vol. II] è una variazione sul tema del Villarosa; quella del Fétis [*Biogr. univ. des Musiciens,* Seconda edizione, 1860-1865] ripete quanto scrissero il Villarosa ed il Boyer; quella del Florimo [*La scuola musicale di Napoli,* 1880-1884] ripete quanto scrissero il Villarosa ed il Fétis, aggiungendo qualche notizia di lieve importanza e la famosa leggenda degli amori con la Spinelli). Nuovi documenti e notizie di molto interesse pubblicarono il prof. Giovanni Annibaldi (*Il Pergolesi in Pozzuoli.* Jesi 1890), E. Faustini-Fasini (*G. B. Pergolesi attraverso i suoi biografi e le sue opere.* Milano, 1900) e S. Di Giacomo (*Il Conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo.* Palermo, 1928).

Son queste le fonti principali, a cui ho attinto per il mio lavoro. Altre notizie documentate ho ricavato io stesso dalla consultazione degli archivi napoletani.

R. UNIVERSITÀ DI PADOVA - ISTITUTO DI STORIA DELLA MUSICA
312

Digitized by Google

INDICE

PARTE PRIMA - Vita e opere principali

I. Primi anni e studi . . . . . Pag. 3
II. In Conservatorio . . . . . » 9
III. Nel mondo dell'arte . . . . . » 21
IV. A Pozzuoli . . . . . » 58

PARTE SECONDA - La musica pergolesiana in Europa

Premessa . . . . . Pag. 71
I. In Italia . . . . . » 74
II. In Francia . . . . . » 89
III. In Germania . . . . . » 113
IV. In Inghilterra . . . . . » 130
V. Nel Belgio, in Spagna, in Danimarca » 134

PARTE TERZA - L'uomo e l'artista

I. Ritratto fisico e morale del Pergolesi Pag. 141
II. Correnti artistiche ecc. . . . . » 148

APPENDICI

Le opere di G. B. Pergolesi:

I. Musica da Teatro . . . . . Pag. 175
II. Musica da Camera . . . . . » 176
III. Musica da Chiesa . . . . . » 183
IV. Musica didattica . . . . . » 197
V. Composizioni erroneamente attribuite al Pergolesi . . . . . » 197

Notizie bibliografiche . . . . . » 201

R. UNIVERSITÀ DI ROMA - ISTITUTO DI STORIA DELLA MUSICA

Digitized by Google

Digitized by Google

ERRATA CORRIGE

Pag. 22, riga 20

invece di "San Giuseppe„ *leggi* "San Guglielmo„.

Pag. 44, riga 11

invece di "intendimenti„ *leggi* "intenditori„.

Pag. 62, riga 2

invece di "un secolo e mezzo„ *leggi* "due secoli„.

Pag. 93, riga 4; pag. 94, riga 20

invece di "Galatée„ *leggi* "Galathée„.

Pag. 129, riga 1; pag. 160, riga 12

invece di "Albert„ *leggi* "Abert„.

Pag. 191, riga 9

invece di "voixes„ *leggi* "voix„.

Pag. 191, terz'ultima riga

invece di "Terrible„ *leggi* "Terribile„.

Digitized by Google

Digitized by Google